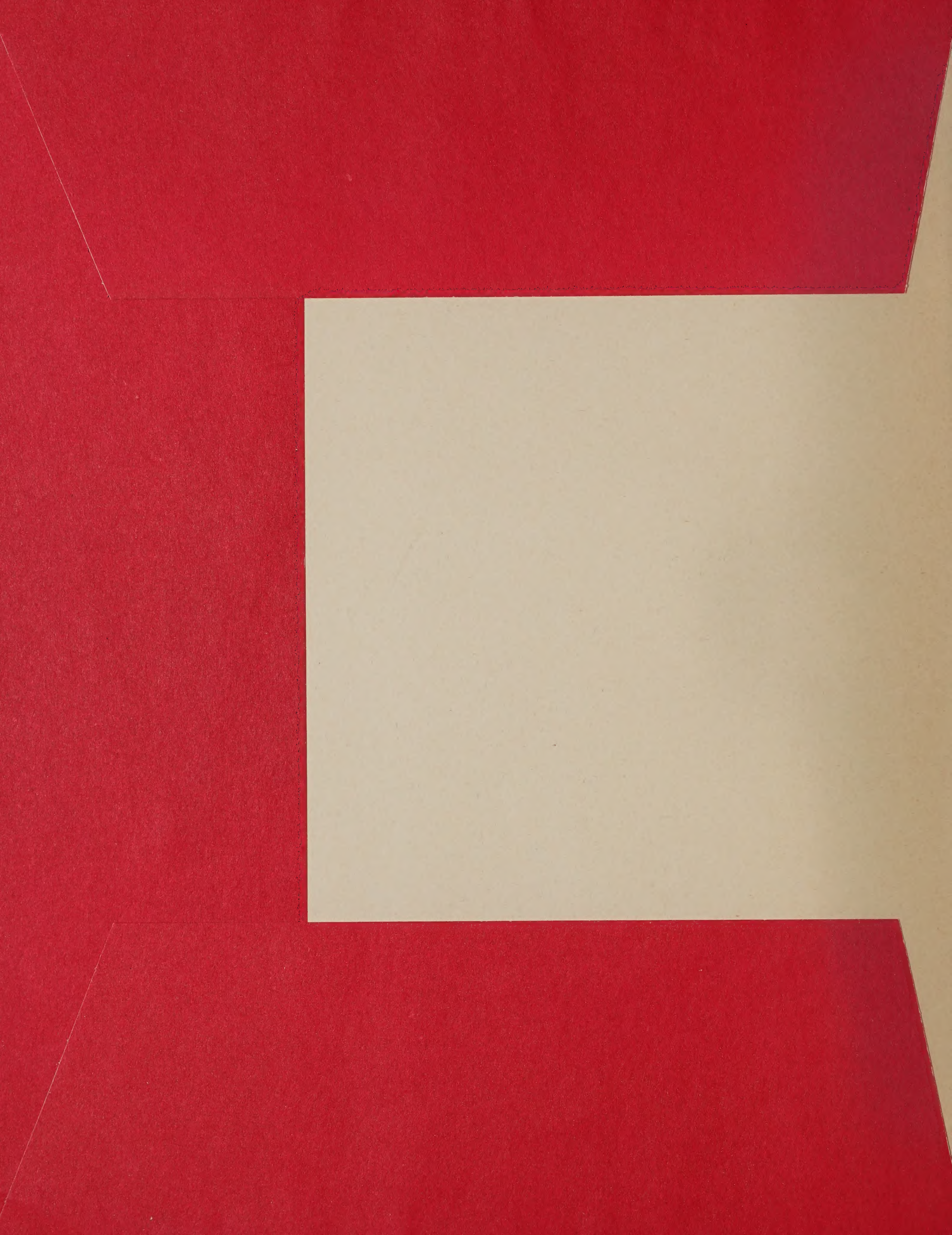
THÉÂTRE de FRANCE

PLAISIR DE FRANCE



Madame Zlatin 2-6

THÉATRE

DE

FRANCE

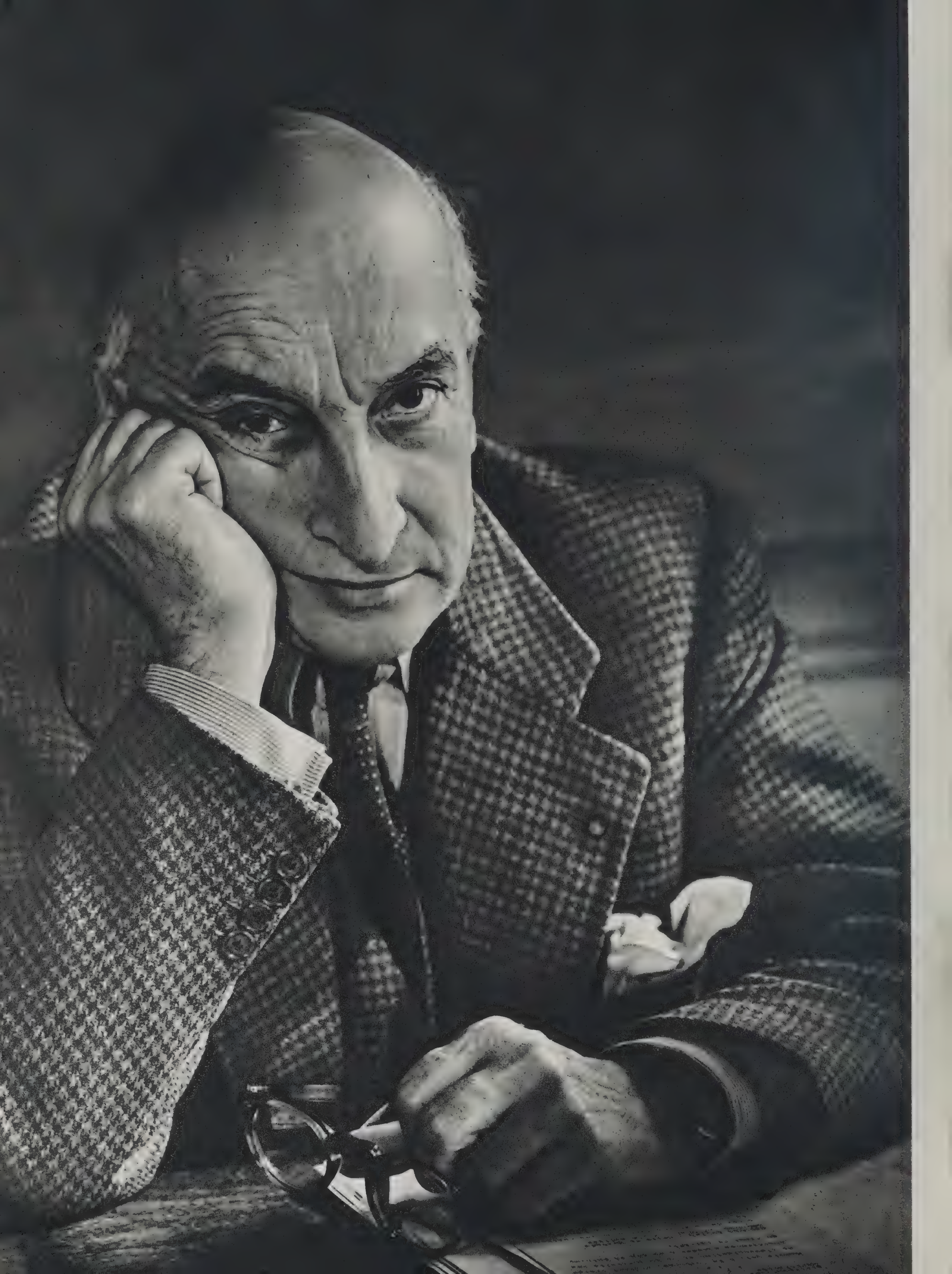
En dehors des articles inédits qui sont publiés dans cet ouvrage, le lecteur trouvera entre guillemets des extraits des critiques théâtrales parues dans plusieurs journaux et périodiques, à savoir, par ordre alphabétique : Francis Ambrière : *Opera* ; Marc Beigbeder : *le Parisien libéré* ; Louis Beydts : *Opera* ; Raymond Cogniat : *Arts* ; J.-B. Dort : *les Temps modernes* ; Dussane : *Mercure de France* ; J.-J. Gautier : *le Figaro* ; Philippe Héduy : *Opera* ; Jean Herbault : *Plaisir de France* ; Gustave Joly : *l'Aurore* ; J.-B. Jeener : *le Figaro* ; Robert Kemp : *le Monde* ; René Lalou : *les Nouvelles littéraires* ; Jacques Lemarchand : *le Figaro littéraire* ; Gabriel Marcel : *les Nouvelles littéraires* ; Thierry Maulnier : *Combat* ; Jean Nepveu-Degas : *l'Observateur* ; Jean-Francis Reille : *Arts* ; Elsa Triolet : *les Lettres françaises.* Le texte d'Henry de Montherlant sur *Malatesta*, page 40, est extrait de *l'Infini est du côté de Malatesta* (Copyright by Librairie Gallimard).

PLAISIR de FRANCE

THÉATRE DE FRANCE

I

LES PUBLICATIONS DE FRANCE
13, RUE SAINT-GEORGES
PARIS



UN THÉÂTRE DE QUALITÉ

par OLIVIER QUÉANT

BIEN que certains directeurs de scènes n'en fassent qu'un trafic et que certains spectateurs le considèrent comme un délassement digestif après un trop copieux dîner, nous tenons le théâtre pour un art. Il entre donc dans notre champ d'étude et d'action, et, dans ce domaine aussi, nous avons nos idées. Il ne saurait s'agir de doctrine en matière de théâtre, mais simplement d'un critère : la qualité, et de trois phobies : la médiocrité, la facilité, la vulgarité. Sous ces réserves nous estimons que tous les genres de théâtre sont bons et qu'une bonne pièce doit plaire à tous les publics. Mais nous ne dirons pas cependant : « la pièce est bonne puisqu'elle fait de grosses recettes ». C'est qu'en effet le théâtre n'est pas un commerce : il a une mission, une grande mission pacifique qui peut jouer un rôle efficace dans le rapprochement des hommes d'une même nation et dans le rapprochement des peuples de la terre.

Nous souhaitons ici, avant tout, un théâtre qui respecte le public, qui fasse appel à son intelligence ou à sa sensibilité et non à ses bas instincts, à sa compréhension et non à sa complicité ; un théâtre qui ne pratique pas la démagogie, qui ne s'abaisse pas et qui n'abaisse pas. Ce serait, pensons-nous, aller trop loin que de demander qu'une pièce de théâtre apportât toujours quelque chose, qu'à chaque spectateur quittant la salle elle laissât une impression, un souvenir durable, un thème à réflexions ou, mieux encore, qu'elle lui procurât un enrichissement. Tant mieux si la grande fiction qu'est le théâtre fait surgir des idées et pose devant le public les problèmes de la vie : on ne saurait toutefois lui demander de les résoudre puisque les philosophies ne concluent pas et que les religions elles-mêmes sont impuissantes à réformer les hommes...

Nous admettons parfaitement aussi que, sans prétendre à rien d'autre qu'à distraire et à amuser, le théâtre soit un pur divertissement, pourvu que, là encore, on y goûte la qualité de l'esprit et des mots.

Jacques Copeau.

Phot. Sougez.



Ayant émis ces vœux, nous nous garderons de parler de règles ou de lois : l'art a besoin de liberté. Jadis on classait les pièces par catégorie : comédies, vaudevilles, drames, etc. Il semble qu'une évolution se soit produite et que nos dramaturges contemporains mettent de tout dans leurs œuvres, alliant la tragédie à l'humour comme la destinée humaine. Il semble bien aussi qu'un autre changement ait eu lieu chez les comédiens : l'exécrable cabot qui transposait sa tonitruante emphase dans la vie n'existe plus ; il a fait place au comédien donnant sur la scène l'impression naturelle de la vie.

L'ouvrage que nous publions aujourd'hui répond à un double désir : fixer sur le papier cette vision éphémère qu'est un spectacle et rendre hommage à ceux qui, principalement au cours de cette dernière année, ont chez nous donné au théâtre un lustre particulier. Il nous a semblé que le moment était venu de réunir et de célébrer en un document unique les mérites et les œuvres de dramaturges et d'hommes de théâtre qui ont porté très haut la qualité de l'art dramatique français. Une année au cours de laquelle un de nos plus brillants animateurs accueille sur sa propre scène un de ses camarades pour monter l'Œdipe de Gide, et où, à son tour, ce dernier fait appel à un autre excellent comédien pour jouer dans son propre festival le rôle du Cid ; une année durant laquelle les plus grands écrivains français ont fait entendre leur voix sur la scène est, comme on dit pour les vins, une grande année.

Le prestige dont jouit notre pays dans le monde est dû, pour une large part, au prestige du théâtre de France : dans ce titre nous comprenons toutes les pièces de qualité, d'auteurs français ou étrangers, qui ont été adaptées ou mises en scène par des Français sur des scènes françaises.

Notre décision d'éditer cet ouvrage a eu aussi peut-être une autre raison : nous avons pensé qu'en face de la concurrence croissante du cinématographe il importait de remettre en valeur le théâtre ; à côté de l'immense miroir aux alouettes qui s'appelle l'écran, il est bon de dresser fortement et fièrement la scène. C'est quand les palais aux illusions drainent l'élan des foules qu'il faut rebâtir les temples.

Si nous avons tenu à illustrer abondamment ce recueil, nous avons voulu toutefois qu'il fût autre chose qu'un livre d'images. Une élite d'écrivains et de critiques a rédigé tout spécialement des articles riches de substance, nourris d'idées, qui étudient à fond les problèmes du théâtre, analysent, commentent les œuvres contemporaines et en font le point. Aussi bien insistons-nous pour qu'on ne se borne pas à feuilleter cet album, à le regarder, mais pour qu'on lise ces textes originaux qui en sont dignes par leur valeur et leur portée.

Le délicat problème que posait la conception de cet ouvrage réside dans un mot : sélection. Il ne pouvait être question pour nous, même matériellement, de faire place ici aux quelque cent cinquante spectacles qui, durant la dernière saison, ont été montés dans tous les théâtres parisiens. Qu'on veuille bien comprendre l'obligation où nous étions de nous limiter et nous accorder le droit de choisir en ne pensant qu'à la qualité et qu'à la France, deux mots qu'on ne doit — qu'on ne peut — jamais séparer. Cet ouvrage ne prétend donc point être un panorama complet du théâtre français, moins encore un annuaire : il ne peut donner que des exemples.

Et si, quelle qu'en soit notre envie, nous ne citons dans cette préface aucun nom, ni d'un mort ni d'un vivant, ce n'est pas par crainte d'éveiller des susceptibilités, mais par scrupule de commettre des omissions.

Suivant l'accueil que recevra cet ouvrage, nous déciderons d'en publier un — peut-être deux — chaque année et même — qui sait? — d'en faire une revue périodique du théâtre français, comme il en existait naguère, comme il serait souhaitable qu'il en existât : une revue digne d'un théâtre lui-même digne du public.

Olivier Quéant.

Charles Dullin.

Phot. Laure Albin-Guillot.



A gauche : *Jean-Louis Barrault.* — Ci-dessous : *Jean Vilar.*



Phot. Thérèse Le Prat

Comme le chevalier Hanz qu'il incarnait dans Ondine, *Jouvet, chevalier du théâtre, est mort à l'Athénée.*

LOUIS JOUVET

Jean Giraudoux, Christian Bérard, Louis Jouvet : en quelques années ces trois compagnons d'une magistrale équipe, dont on ne saura jamais — eux-mêmes le savaient-ils ? — quel fut exactement l'apport de chacun, se sont suivis dans le grand repos. Et comme Bérard, Jouvet meurt subitement au théâtre, au travail, n'ayant pas connu l'horrible tunnel qui mène de la fin du métier à la fin de la vie. Bérard retouchait les costumes des *Fourberies de Scapin*, Jouvet faisait une lecture de la pièce tirée du livre de Graham Greene *la Puissance et la Gloire*.

Est-ce parce que son intime collaboration avec Giraudoux et Bérard, qui nous donna, à l'Athénée, *Ondine* et *la Folle de Chaillot*, est plus près de nous ? Est-ce parce que Jouvet atteignit là son apogée ? Mais on y pense d'abord, et ensuite à cette autre collaboration spirituelle, beaucoup plus ancienne, avec Copeau et Dullin, à l'époque révolutionnaire du Cartel.

Homme de théâtre, au sens propre et total du mot, Louis Jouvet a été l'un de nos plus grands. Il ne pouvait faire et n'a fait que cela : critère d'une vocation vraie, que les tribulations des débuts ne découragent pas. Première étape : le Vieux-Colombier, avec Copeau comme maître. Deuxième étape : la direction de la Comédie des Champs-Élysées. Jouvet monte, et culmine avec *Siegfried* et *Amphitryon 38*. Troisième étape: l'Athénée. *L'Ecole des femmes*, mise en scène par lui, jouée par lui et Madeleine Ozeray, dans l'adorable décor de Bérard, restera un des sommets du théâtre de France, et Jules Romains ne pourra pas trouver un autre interprète pour exprimer comme Jouvet toute la magistrale ironie de son *Knock*. Car Jouvet était l'ironie. Ce fut un humoriste de génie, qui colporta dans le monde le génie de la France. Au Brésil, au Chili ou ailleurs son nom claquera toujours comme un drapeau.

Ne plus jamais revoir cette grande silhouette un peu gauche, ce gros nez au pli goguenard et ces yeux malicieux, ne plus jamais entendre cette voix qui lançait les mots par grappes, comme le télégraphe, c'est infiniment triste ! Mais l'œuvre reste, le message a été dit et recueilli. Aux jeunes — c'est la loi — de continuer : Barrault et Vilar sont heureusement là. Ils sont de la classe de celui qui vient d'entrer dans la légende. Tous les deux ont leur théâtre. Une grande place est vide à l'Athénée : qui fera la relève de Jouvet ?

Olivier Quéant.



JULES ROMAINS: Knock, *révélation de Jouvet.*

SA CAR

CRÉATIONS

A LA COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

1923. M. LE TROUHADEC SAISI PAR LA DÉBAUCHE, de Jules Romains ;
KNOCK, de Jules Romains ;
AMÉDÉE ET LES MESSIEURS EN RANG, de Jules Romains.

1924. MALBOROUGH S'EN VA-T-EN GUERRE, de Marcel Achard ;
LA SCINTILLANTE, de Jules Romains.

1925. TRIPES D'OR, de Fernand Crommelynck ;
L'AMOUR QUI PASSE, des frères Quintero ;
LE MARIAGE DE M. LE TROUHADEC, de Jules Romains ;
DEMETRIOS, de Jules Romains ;
MADAME BÉLIARD, de Charles Vildrac.

1926. DEUX PAIRES D'AMIS, de Pierre Bost ;
LE DICTATEUR, de Jules Romains ;
BAVA L'AFRICAIN, de Bernard Zimmer ;
AU GRAND LARGE, de Sutton Vane.

1927. LE REVIZOR, de Gogol.
LÉOPOLD LE BIEN-AIMÉ, de Jean Sarment.

1928. LE COUP DU DEUX DÉCEMBRE, de Bernard Zimmer ;
SIEGFRIED, de Jean Giraudoux.

1929. SUZANNE, de Steve Passeur ;
JEAN DE LA LUNE, de Marcel Achard ;
AMPHITRYON 38, de Jean Giraudoux.

1930. LE PROF D'ANGLAIS, de Régis Gignoux.

1931. L'EAU FRAICHE, de Drieu La Rochelle ;
UN TACITURNE, de Roger Martin du Gard.

1932. LA MARGRAVE, d'Alfred Savoir ;
DOMINO, de Marcel Achard.

1933. INTERMEZZO, de Jean Giraudoux ;
PETRUS, de Marcel Achard.

1934. LA MACHINE INFERNALE, de Jean Cocteau.



Avec Madeleine Ozeray, à gauche, dans Ondine. *Ci-dessous, dans* la Guerre de Troie n'aura pas lieu.

GIRAUDOUX



RIÈRE



A L'ATHÉNÉE

1934. TESSA, de Jean Giraudoux, d'après Margaret Kennedy et Basil Deane.

1935. LA GUERRE DE TROIE N'AURA PAS LIEU, de Jean Giraudoux ;
SUPPLÉMENT AU VOYAGE DE COOK, de Jean Giraudoux.

1936. L'ÉCOLE DES FEMMES, de Molière.

1937. LE CHATEAU DE CARTES, de Steve Passeur ;
ÉLECTRE, de Jean Giraudoux ;
L'IMPROMPTU DE PARIS, de Jean Giraudoux.

1938. LE CORSAIRE, de Marcel Achard.

1939. ONDINE, de Jean Giraudoux.

1945. LA FOLLE DE CHAILLOT, de Jean Giraudoux.

1947. L'APOLLON DE MARSAC, de Jean Giraudoux ;
LES BONNES, de Jean Genet ;
DOM JUAN, de Molière.

1950. LE TARTUFFE ou L'IMPOSTEUR, de Molière.

MISES EN SCÈNE

AU THÉATRE PIGALLE

1930. DONOGOO, de Jules Romains.

1931. JUDITH, de Jean Giraudoux ;
LE ROI MASQUÉ, de Jules Romains ;
LA PATISSIÈRE DU VILLAGE, d'Alfred Savoir.

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE

1936. L'ILLUSION, de Pierre Corneille.

1937. CANTIQUE DES CANTIQUES, de Jean Giraudoux ;
TRICOLORE, de Pierre Lestringuez.

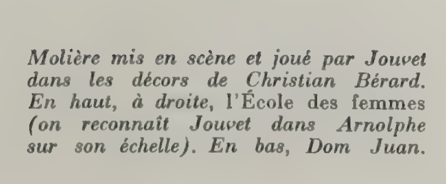
AU THÉATRE MARIGNY.
COMPAGNIE MADELEINE RENAUD - JEAN-LOUIS BARRAULT

1949. LES FOURBERIES DE SCAPIN, de Molière.



MOLIÈRE





Molière mis en scène et joué par Jouvet dans les décors de Christian Bérard. En haut, à droite, l'École des femmes *(on reconnaît Jouvet dans Arnolphe sur son échelle). En bas,* Dom Juan.



Photographies Lipnitzki.

Ci-dessus : Le chiffonnier dans la Folle de Chaillot.

A gauche, Dom Juan. A droite, le mendiant dans Electre.

Cet ouvrage était sous presse quand est survenue la mort subite de Louis Jouvet qui a mis en deuil le théâtre de France. Voilà que Jouvet a rejoint Copeau et Dullin. La place de notre hommage était donc auprès d'eux et des deux plus dignes descendants de cette lignée : Jean-Louis Barrault et Jean Vilar.



A gauche : *Jean-Louis Barrault.* — Ci-dessous : *Jean Vilar.*

Photographies Thérèse Le Prat.





LA SAISON THÉÂTRALE

par Thierry Maulnier.

Un critique qui a suivi régulièrement l'activité des théâtres parisiens de septembre à juillet peut naturellement se reporter à ses notes, à la collection des journaux, aux programmes qu'il a laissés s'accumuler dans quelque tiroir. Il peut aussi consulter sa seule mémoire. C'est cette seconde méthode que je préfère. Peut-être oublierai-je un ou deux spectacles, qui auraient mérité d'être cités. Mais ce qui a donné sa couleur, son ton, son intérêt véritable à une saison théâtrale revient naturellement à l'esprit lorsqu'on cherche à embrasser cette saison d'un regard. Autant ne pas chercher à ressusciter ce qui est déjà mort.

La saison 1950-1951 a été pour l'exploitation théâtrale une saison assez difficile. Nous sommes loin déjà de ces années de la guerre ou de l'après-guerre où l'art dramatique offrait aux Parisiens leur principal plaisir et leur principale diversion, où presque tous les spectacles attiraient le public, où il ne se passait presque pas de trimestre sans que s'allumât sur l'horizon théâtral quelque étoile de première grandeur : *Antigone*, d'Anouilh, *Soulier de satin*, de Claudel, *Reine morte* ou *Maître de Santiago*, de Montherlant, dernière pièce de Giraudoux, débuts de la Compagnie de Jean-Louis Barrault, débuts de Jean-Paul Sartre, d'André Roussin, de Marcel Aymé.

En 1950-1951 aucun auteur nouveau n'est venu conquérir, par un coup d'essai qui eût été un coup de maître, une place au premier rang. L'argent est plus rare, au moins dans les mains de ceux qui exigent pour leurs divertissements une certaine qualité. D'autres distractions font concurrence au théâtre. La saison n'a pas été aussi éclatante que celles qui l'avaient précédée. Telle qu'elle a été, elle permet sans doute à Paris de garder le premier rang entre les capitales quant à la production dramatique. Peut-on demander plus ?

Quelques noms dominent naturellement tous les autres, par la grandeur ou la qualité des succès qui les ont fait briller. Je laisse de côté André Roussin, qui ne nous a plus donné en 1950-1951 de pièces nouvelles, ce qui ne l'a pas empêché d'occuper trois scènes parisiennes avec des œuvres qui poursuivaient depuis l'année précédente la série de leurs représentations ; Marcel Aymé, de qui l'extraordinaire *Clérambard* a lui aussi poursuivi sa

carrière d'une saison sur l'autre. Quant aux pièces d'Henry Bernstein, favorisées par une distribution et une mise en scène toujours impeccables, elles répondent au goût d'un public nombreux pour une technique dramatique un peu vulgaire mais sûre. Je ne crois pas qu'on puisse les compter parmi celles qui donnent son accent et son style à la vie théâtrale d'aujourd'hui.

S'il est deux auteurs qui, par l'importance, le retentissement et le succès des œuvres qu'ils ont proposées au public, ont dominé cette saison l'activité théâtrale, ces deux auteurs sont Jean Anouilh et Jean-Paul Sartre. Jean Anouilh avec deux pièces, *la Répétition*, chez Jean-Louis Barrault, et *Colombe*, à l'Atelier, au début de la saison ; Jean-Paul Sartre avec une seule pièce, qui en vaut bien deux par son étendue et par la grandeur des problèmes qu'elle pose, *le Diable et le Bon Dieu*, au Théâtre Antoine, au mois de juin. Or Anouilh et Sartre sont deux écrivains de théâtre qui ont atteint ou passé la quarantaine et qui sont parvenus dès leur pièces précédentes à un extraordinaire degré de réputation non seulement en France, mais à l'étranger. Sans doute ne peuvent-ils monter plus haut qu'ils ne sont. Ils ont du moins démontré cette année qu'ils n'étaient pas près de laisser la place à de nouveaux venus, que la faveur du public n'était pas près de se détourner d'eux. On a pu reprocher à Jean Anouilh, dramaturge, de ne traiter jamais, à travers toutes ses pièces qu'un sujet : la dégradation ou la déchéance d'une jeunesse intransigeante et pure au contact d'une société corrompue et mercantile. Du moins se sauve-t-il de toute monotonie par son génie du renouvellement dans la forme et par une technique éblouissante. *La Répétition* et *Colombe* en ont témoigné avec éclat. De la pièce de Jean-Paul Sartre je parle d'autre part.

La Reine morte, *Fils de personne* et *le Maître de Santiago* ont fait d'Henry de Montherlant un des seigneurs du théâtre de ce siècle, le plus grand de tous peut-être par la beauté du langage. Les deux pièces qu'il nous a données cette saison n'ont pas paru au public aussi convaincantes que celles qui les avaient précédées. Le public a-t-il eu tort ? Non pas tout à fait, à ce qu'il me semble. *Malatesta* est sans aucun doute une œuvre très grande, la plus riche peut-être en nuances et en détours du théâtre de Montherlant, mais elle est difficile à soutenir sur la scène et pose un problème d'interprétation qui ne me semble pas avoir été chez Jean-Louis Barrault tout à fait résolu. Dans *Celles qu'on prend dans ses bras* il s'en faut de peu que l'auteur n'ait donné à une intrigue somme toute banale entre un monsieur riche et mûrissant et une jeune fille une ampleur et une acuité de tragédie. Ce sont là deux ouvrages qu'on reverra sur la scène, à coup sûr.

Marcel Achard, qui dispute à André Roussin la prééminence dans un certain style en même temps boulevardier et poétique, susceptible de plaire au grand public sans concessions à la vulgarité, nous a proposé lui aussi deux pièces : la première, *Harvey*, n'était que l'agréable adaptation d'une comédie américaine, elle-même agréable. Mais l'accueil triomphal qui a été fait à *la P'tite Lili* n'a pas été dû seulement à l'interprète principale, l'incomparable Edith Piaf. Cette comédie musicale, qui ne prétend pas nous entraîner sur les cimes vierges d'une métaphysique nouvelle, est un chef-d'œuvre de ce genre léger, ironique et tendre, cu l'auteur se garde bien d'être dupe lui-même de la sentimentalité conventionnelle à laquelle il se soumet. Jacques Deval a fait jouer *Ce soir à Samarcande*, qui nous a donné un plaisir de même sorte, et aussi *le Rayon des jouets*, et aussi *O ma Maîtresse*, transposition sans grand intérêt d'une comédie anglo-saxonne anodine.

Armand Salacrou nous a fait voir avec *Dieu le savait* qu'il n'avait rien perdu de sa causticité intelligente, mais aussi qu'il était, tout comme Anouilh qu'il n'aime pas, exposé aux pièges de ce qu'on pourrait appeler un *à la manière de soi-même.*

Jean Sarment *(Nous étions trois)* n'a rien perdu de sa finesse et de son charme de mélancolie, mais l'espèce d'éloignement du public où il vient de se trouver pendant quelques années semble avoir accusé chez lui je ne sais quelle incertitude, quel manque de confiance en soi-même.

Louis Ducreux nous a donné une excellente adaptation scénique de *l'Héritière*, d'après Henry James : mais ce n'est qu'une adaptation. Georges et Gabriel Arout, une traduction de la *Tragédie optimiste* de Vychnewsky, la meilleure pièce soviétique que nous ayons vue en France : le même Gabriel Arout, *Guillaume le confident*, qui est un divertissement amusant dans la tradition boulevardière. Jean Vilar a joué l'étonnant *Henri IV*, de Pirandello, mais Pirandello est déjà une sorte de classique.

Le théâtre étranger, le théâtre étranger *vivant* ne nous a rien apporté cette année de décisif, rien qui s'égale à Lorca, à Synge, à Tennessee Williams.

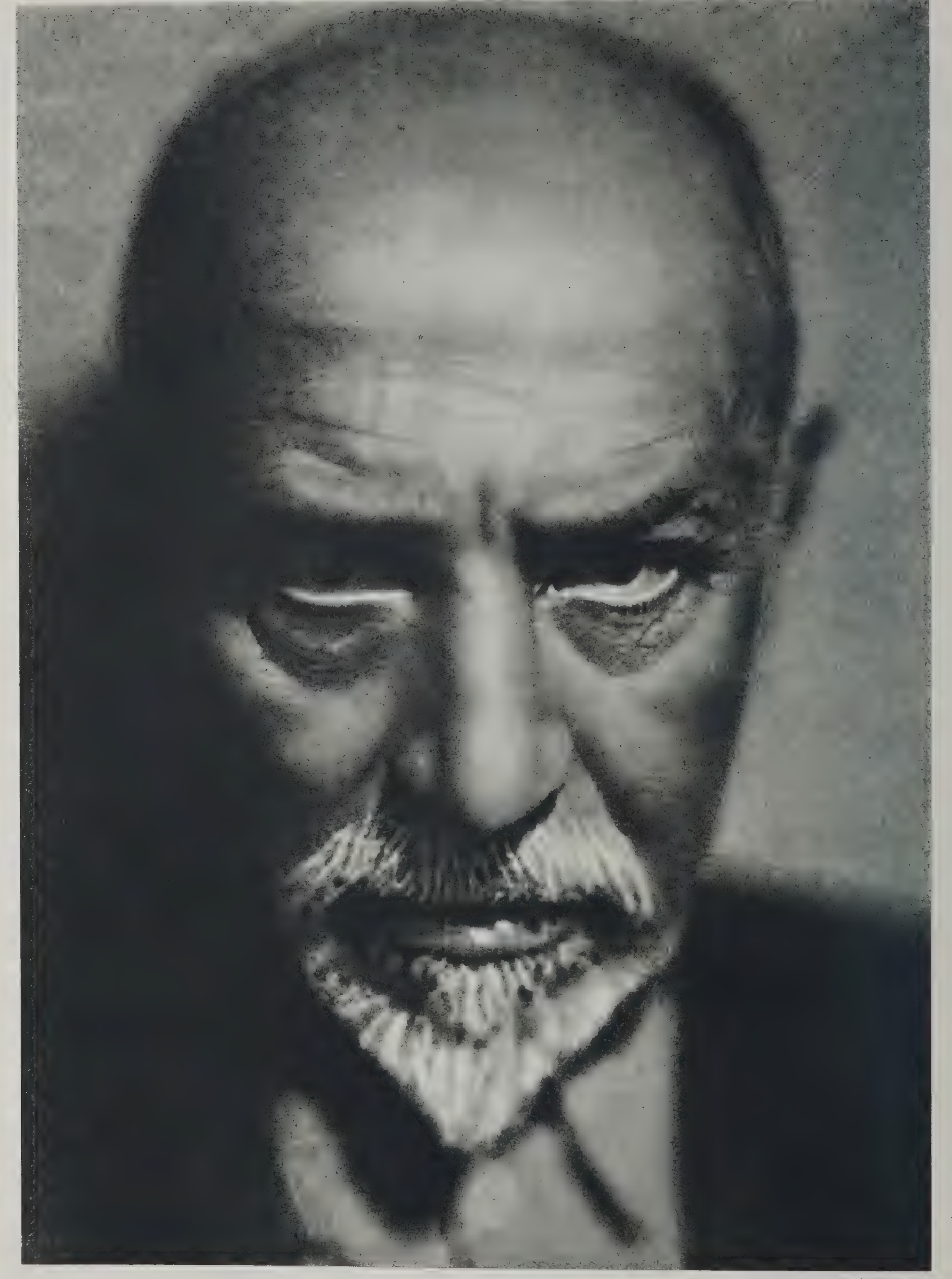
Du côté des jeunes, les gentilles comédies de MM. Barillet, Bréal, Favart ne prétendent pas renouveler le théâtre. Devrons-nous compter parmi les jeunes M. Gabriel Marcel, qui a eu l'audace dans une pièce dure et forte, *Rome n'est plus dans Rome*, d'aborder de front les lourds problèmes du monde présent ?

La première pièce de Georges Simenon, *la Neige était sale*, a été surtout une éblouissante démonstration de mise en scène par Raymond Rouleau.

Les Princes du sang, de Jean-François Noël, et, dans un genre plus léger, *le Roi de la fête*, de M. Claude-André Puget, ont été de ces pièces intéressantes que l'auteur n'a pas su conduire à la parfaite efficacité théâtrale. Il y a eu plus de discussions et de fièvre autour des pièces d'Arthur Adamov et de celle de George Schéhadé, *Monsieur Bob'le*. Il s'agit là d'œuvres qui ont pu paraître déconcertantes ou hermétiques à certains spectateurs, provoquer chez d'autres un excès d'enthousiasme, mais les possibilités qu'elles ouvrent d'un renouvellement des moyens d'expression dramatique font qu'il faut les ranger parmi les événements les plus notables de la saison. Le théâtre, c'est aussi ce théâtre qui se cherche et qui prépare (peut-être) celui de demain.

Ces avant-gardes (à demi sacrifiées) mises à part, devrons-nous dire que la grande révélation comique de la saison a été *le Dindon*, de Feydau, joué par la Comédie-Française, et que l'auteur nouveau qui s'est imposé au public avec le plus d'éclat a été André Gide, avec *les Caves du Vatican* et *Œdipe?*

T. M.



Phot. Rudomine.

LUIGI PIRANDELLO

« ... pour résumer en une phrase la psychologie de Pirandello, je dois reconnaître que l'esprit de la scène l'habitait, qu'il était le *Théâtre fait homme.* »

GEORGES PITOEFF.

RETOUR A PIRANDELLO

« ... On se souvient que Pirandello lui-même avait protesté contre le succès du « pirandellisme » en France — « toutes ces conceptions abstraites et extravagantes sur la réalité et la fiction, sur la valeur de la personnalité et le relativisme... » Il voyait là « la déformation de deux ou trois de mes pièces arrivées les premières à Paris au moment où mon nom prenait son vol, ce nom qui, pour comble de malheur, n'est plus même mon nom, mais est devenu le radical du mot « pirandellisme ». Les entreprises parfaitement réussies d'André Barsacq et Jean Vilar et de la Comédie-Française risquent bien de porter un coup au pirandellisme et de redonner la vie à Pirandello, auteur dramatique sicilien et l'un des premiers hommes de théâtre de son temps. »

JACQUES LEMARCHAND.

A PROPOS DE LA REPRISE DE « CHACUN SA VÉRITÉ ».

IL m'a été donné de voir *Chacun sa vérité* en 1928, un an après la création de la pièce aux « Mardis » de l'Atelier, puis de connaître d'une façon précise le point de vue de Dullin quand il retravailla sa mise en scène à l'intention de la Comédie-Française, en 1937. Estimant juste par rapport à l'œuvre de Pirandello, la mise en scène de *Chacun sa vérité* 1927, il se borna à mettre au point l'adaptation nécessaire au transfert de celle-ci d'une scène et d'une salle aux dimensions de celles de l'Atelier à un cadre de proportions plus amples, ainsi qu'à l'ensemble d'une interprétation comportant des possibilités différentes. Le second décor, destiné à la Comédie-Française, est le même par sa plantation et les ressources qu'elle offre. Il est seulement revêtu autrement. Alors dans toute la maîtrise de son art, Dullin estima que le dépouillement volontairement schématique, qui correspondait au caractère des réalisations de l'Atelier première manière, non seulement ne produirait pas les mêmes effets dramatiques, mais qu'il risquerait de paraître « faux » par rapport à la conception de Pirandello, qui a placé le lieu scénique de sa pièce dans un salon cossu fréquenté par une société bourgeoise. A ce propos il convient d'en finir avec cette réputation de pauvreté des mises en scène de l'Atelier, car Dullin, à partir du moment où l'évolution de son art l'y conduisit, fit les mises en scène les plus réellement luxueuses qui se puissent faire au théâtre.

A la Comédie-Française Dullin resta fidèle au principe du couloir-antichambre, « dramatisé » par la lumière d'un projecteur saisissant l'expression des visages-majeurs à leur arrivée, *Chacun sa vérité* étant une pièce dont les ressorts portent presque exclusivement sur les entrées : celles de Mme Frola, de Ponza et enfin celle de la pseudo-fille de Mme Frola, pseudo-femme de Ponza et en réalité mot de l'énigme, que sa présence même ne résout pas. A la Comédie-Française, il faut bien reconnaître que si la valeur dramatique de ce couloir agit encore, elle a perdu quelque peu de son efficacité. Par contre, la discussion du problème de la vérité bénéficie de plus de vraisemblance dans le cadre d'un salon bourgeois.

Il en est de même de l'interprétation : elle pouvait sembler plus piquante à l'Atelier avec l'originale Magd. Berubet, mais elle a plus d'homogénéité au Théâtre-Français, où tous les acteurs ont l'âge et le poids de leur rôle. Quant aux personnages majeurs, j'avais trouvé Mme Marcelle Dullin, avec des moyens et un jeu tout différents, aussi émouvante que Berthe Bovy, pourtant remarquable dans le rôle de Mme Frola. Ponza, joué à l'Atelier par Vital, extériorisait déjà cette force obscure inhérente au personnage, mais avec moins de nuances que ne le fait Ledoux ; il est, en effet, bien difficile d'égaler cet acteur de grande classe.

SIMONE JOLLIVET.

CHACUN SA VÉRITÉ

A l'Atelier en 1927.

Ci-dessous : *Mme Marcelle Dullin dans le rôle de* Mme Frola.

Phot. Gaston.

A la Comédie-Française en 1951.

Julien Bertheau a conservé la mise en scène de Charles Dullin. Mme Berthe Bovy joue le rôle de Mme Frola (au centre). Dans le fond : *Jean Debucourt dans le personnage de* Laudisi.

PIRANDELLO prouva son attachement à Pitoëff et à ses comédiens en luttant pour que Marie Kalf, qu'il avait vue dans la Mère, des *Six Personnages*, fut Mme Frola, de *Chacun sa vérité*, que Dullin montait à l'Atelier.

Malheureusement Charles Dullin, qui avait d'abord consenti, se ravisait. Mme Dullin, qui, dans l'intervalle, avait dû découvrir l'étonnant personnage, voulait le créer à Paris. Et quelques jours avant la mise en répétitions de la pièce, Dullin, fort de son autorité directoriale, se refusait à déférer au désir de Pirandello. Celui-ci dut s'incliner. Il consola délicatement Marie Kalf, qui s'était, elle aussi, inclinée sans discussion.

L'incident fit alors quelque bruit, les uns y voyant une atteinte aux prérogatives directoriales, les autres, un déni scandaleux du droit artistique de l'auteur sur son œuvre... La pièce n'apparut dans sa plénitude que bien des années après, quand la Comédie-Française l'inscrivit à son répertoire, avec l'admirable Berthe Bovy dans le rôle de Mme Frola.

Entre temps un mouvement de lassitude et de désaffection s'était dessiné en France à l'égard de Pirandello. On ne voulait plus voir en lui qu'un rusé prestidigitateur, un amuseur supérieur qui aurait pipé ses dés. Cette réaction, qui paraît des moins justifiées, jamais Pitoëff ne la fit sienne. Il resta fidèle à sa conception de l'œuvre pirandellienne. Ce qu'il méprisa, ou ignora, c'est le pirandellisme, ce mal d'imitation, cette chlorose des copistes, véritable épidémie des pâles couleurs que le grand Italien propageait parmi la jeunesse littéraire, dans le même temps que le public se détachait de lui.

... Contrairement à l'avis d'Antoine, qui estime que la mise en scène d'*Henri IV* fut l'une des moins bonnes de Pitoëff, je pense que la comédie de l'Italien fut présentée par le Russe sous le jour et dans le style qui conviennent. Avec Ruggieri, qui devait la donner quelques années plus tard à Paris, elle gagnait en précision ce qu'elle perdait en mystère. Mais cette acuité lumineuse, ce ton d'ironie lui convenaient-ils ? Avec Pitoëff, l'interrogation qu'elle pose sur la nature de la folie gardait son poids et son tragique. Une trouvaille de mise en scène, qui montrait, à un moment, le décor se fendant par le milieu, symbolisait visuellement, de façon saisissante, la dissociation d'une conscience malade.

Pirandello m'a dit un jour :

« Pitoëff a appris aux comédiens de mon pays à jouer mes pièces. »

Certes, les compagnies italiennes — et surtout celle de Marthe Abba — apportaient à l'interprétation de Pirandello une fougue, un tempérament qui manquaient à Pitoëff. Et ces qualités de théâtre conviennent à la vie théâtrale de personnages établis par un ouvrier dramatique passé maître dans l'art d'animer l'être humain jusque dans ses particularités physiques, ses manies et ses ridicules. Mais à l'arrière-plan du portrait s'indique toujours, avec Pirandello, un système du sentiment ou de la pensée. Le Sicilien réaliste est aussi un visionnaire que hantent les vieux rêves nordiques, les questions sans réponse autour desquelles gravite la dramaturgie ibsénienne. L'homme psychologique est à chaque instant transcendé par l'angoisse métaphysique. Et ce pathétique de la destinée, cette interrogation constante des forces qui dominent la marionnette humaine et la conduisent devenaient perceptibles avec Pitoëff.

H.-R. LENORMAND.

Ce texte et celui de la page précédente sont extraits de *Les Pitoëff*. (Editions Odette Lieutier.)

HENRI IV

Au théâtre des Arts en 1925.

A gauche : *on reconnaît Georges Pitoëff dans le rôle du roi fou.*

A l'Atelier en 1950.

Ci-dessous : *c'est Jean Vilar qui est le nouvel* Henri IV.





Ag. Phot. Fse.

Phot. Bernan





Phot. Lipnitzki.

«... Mme Berthe Bovy nous offre de Mme Frola une image inoubliable : tant de justesse alliée à une telle largeur de style marque le privilège d'une nature exceptionnelle de comédienne et l'achèvement d'un art. M. Ledoux ne se montre pas moins remarquable dans son interprétation du personnage de M. Ponza, dont il nous impose la présence obsédante par l'étonnante économie de son jeu, l'étrangeté douloureuse de son regard et de ses silences.»

JEAN NEPVEU-DEGAS.

CHACUN SA VÉRITÉ

de LUIGI PIRANDELLO

« M. Ponza, le nouveau conseiller de préfecture, séquestre sa femme et l'empêche de voir sa mère, Mme Frola. Toute la société de cette ville de province s'affaire après un tel scandale, sans parvenir à en savoir la cause, lorsque Mme Frola fournit une explication qui n'en est pas une. Chacun en reste insatisfait. Puis M. Ponza vient dire « la vérité » : Mme Frola est folle. Sa fille est morte. Mme Frola ne veut pas l'admettre. Elle prend la seconde Mme Ponza pour sa fille ; et son ex-gendre, par charité, le lui laisse croire. Mais, afin que dure son illusion, il s'arrange pour qu'elle ne puisse jamais approcher Mme Ponza. Tout le monde respire. C'était donc ça !

LAUDISI, s'avançant au milieu. — *Vous vous regardez tous dans les yeux ? La vérité ?* (Il éclate de rire.) *Ah! ah! ah! ah!*

A peine a-t-il tourné les talons que Mme Frola reparaît. A son tour, elle va dire « la vérité » : « Mon gendre me croit folle. C'est lui qui a eu l'esprit dérangé parce qu'on a été obligé, autrefois, de placer ma fille, c'est-à-dire sa femme, dans une maison de santé. Lorsqu'elle en est sortie il n'a plus voulu la reconnaître et nous avons dû simuler un second mariage pour qu'il consente à la reprendre. Il croit donc que c'est sa seconde femme, alors qu'en réalité c'est bel et bien ma fille ! »

LAUDISI, s'avançant au milieu. — *Et voilà, mesdames et messieurs, la vérité découverte !* (Il éclate de rire.) *Ah ! ah ! ah ! ah !*

Le chœur des provinciaux est bouleversé. Qui croire? Seul, un charmant philanthrope — plein de raison — essaie de leur faire comprendre qu'il y a deux vérités. Qu'il faut croire et M. Ponza et Mme Frola. Ou ne croire aucun des deux. Ces deux êtres ont imaginé une fiction qui a la consistance de la réalité. Il faut la leur laisser afin qu'ils vivent en paix. Mais les autres se débattent et décident de trouver la vérité, la seule, l'unique, comme si elle existait ! »

J.-J. Gautier.

LAUDISI. — Voilà, mesdames et messieurs, comment parle la vérité ! (Il lance un regard de défi ironique.) *Êtes-vous satisfaits?* (Il éclate de rire.) *Ah! ah! ah! ah!*

(*Extraits de* Chacun sa vérité *de Pirandello.*
Version française de Benjamin Crémieux.)

HENRI IV

de Luigi Pirandello — au théâtre de l'Atelier.

« ... Un jeune aristocrate est tombé de cheval au cours d'une cavalcade où il incarnait le personnage d'Henri IV d'Allemagne. Cette chute a occasionné un choc psychologique et provoqué la « folie ». En fait, cette folie se manifestera ainsi : vingt années durant cet homme se croira Henri IV. Et depuis vingt ans il demeure enfermé dans une villa où il a reconstitué le cadre dans lequel vivait le prince en question... Mais il existe beaucoup de rapports subtils entre le drame vécu jadis par le vrai Henri IV et la tragédie dont est victime le pseudo-Henri IV. A un moment donné — au lever du rideau — les parents et les amis de ce dernier surviennent accompagnés d'un médecin pour tenter sur le malade une expérience qui doit lui rendre la raison... mais l'avait-il perdue ? Ou plutôt depuis combien de temps déjà l'avait-il recouvrée ?... »

J.-J. Gautier.

Vous avez cru que j'étais fou ! — Est-ce vrai ou non ? Alors pourquoi cette épouvante ? (Il les regarde, ils sont atterrés.) *Vous voyez bien ? Vous sentez que ce désarroi peut aller jusqu'à la terreur, jusqu'à la sensation que la terre vous manque sous les pieds et qu'on n'a plus d'air à respirer ? Pourquoi ? Pourquoi ? Mais parce que, mes chers amis : se trouver devant un fou, savez-vous bien ce que cela signifie ? — Cela veut dire : se trouver devant quelqu'un qui ébranle jusque dans leurs assises toutes les choses que nous avons construites en nous, la logique, la logique de toutes nos constructions ! — Il n'y a rien à y faire ! Les fous construisent sans logique ; comme ils sont heureux, hein ! Ou bien avec une logique à eux, légère comme une plume ! Ah ! Quelle mobilité ! Quelle mobilité ! Aujourd'hui, d'une façon ; demain, d'une autre ! Qui sait comment ? Vous employez toute votre force à vous fixer, et eux, ils s'abandonnent. Quelle mobilité ! Quelle mobilité !...*

(Extrait d'*Henri IV*.)
Version française de Benjamin Crémieux.



Germaine Montero *(la marquise)* et Pierre Asso *(baron Belcredi)*.



Germaine Montero et Jean Vilar *(Henri IV)*.



Pierre Asso, Germaine Montero et Moulinot *(le médecin)*.



Henri IV (Jean Vilar) *retenu par* Alain Gilbert, José Quaglio *et* François Chaumette, *trois « pseudo conseillers secrets ».*

«... Noblesse du visage, majesté de la silhouette, beauté nuancée de la voix, clarté, prestesse et variété de la diction ; le feu, le mordant ; et une intelligence du texte admirable... M. Jean Vilar a toutes ces vertus. On l'a acclamé. C'est décidément un comédien complet, à la taille des rôles les plus durs. Un des plus persuasifs. Il est fort bien entouré. Mme Germaine Montero est la marquise Spina, coquette épouvantée, suant l'orgueil et la peur ; M. Pierre Asso est celui qui a le mieux discerné le comique sous le drame, et son baron Tito un peu moins mou sera parfait. On ne pouvait mieux jouer le rôle du docteur que M. Moulinot, *bombinans in vacuo*. M. Mareuil a un petit rôle et une belle voix. Vraiment ils sont tous bons. »

ROBERT KEMP.

Photographies Bernand et Lipnitzki.

DÉCORS ET COSTUMES

« Les décors et les costumes peuvent compter parmi une des meilleures réussites de Léon Gischia : colorés comme une imagerie, mais d'un grand raffinement de ton, avec une architecture qui donne le sentiment de l'espace, facilite et varie les mouvements de la troupe avec des costumes dont la simplicité peut être somptueuse, mais se refuse les ornements compliqués et s'en tient aux grandes masses colorées. »

RAYMOND COGNIAT.

Décors et costumes de Léon Gischia pour Henri IV, *de Pirandello, à l'Atelier.*





Henri IV.



Un des compagnons d'Henri IV.



Un garde.



La marquise Spina.



JEAN ANOUILH

par Jacques Lemarchand.



Tout se passe comme si Jean Anouilh avait pris définitivement le parti de Douce contre la Nourrice.

Je ne sais pas si vous vous souvenez de Douce. C'était une chienne, et la chienne qu'aimait la petite Antigone. Et la petite Antigone étant sur le point d'entrer en scène, c'est-à-dire de faire les gestes et de dire les mots pour lesquels elle était venue au monde, confie Douce à la Nourrice — comme une actrice confie à son habilleuse le peignoir qu'elle reprendra tout à l'heure. Naturellement, la chienne Douce n'est pas dans Sophocle ; elle est dans Anouilh. C'est une chienne pas très bien élevée, pas très propre — attachante par ses faiblesses mêmes et ses incontinences. Une chienne qui a eu une jeunesse difficile et qui tire de là le droit à beaucoup d'égards. Et la petite Antigone d'Anouilh, confiant sa chienne peu propre à sa nourrice bougonne, lui dit :

— Tu vas me promettre que tu ne la gronderas plus jamais...

— Même si..., demande la nourrice.

— Même si..., dit Antigone. Et elle ajoute : « Et puis, au fond, tu aimes bien frotter. Tu serais très malheureuse si tout restait propre toujours... »

Je crois que M. Jean Anouilh serait très malheureux, plus malheureux que le plus malheureux de ses personnages, si tout restait propre toujours. Cela ne veut pas dire que M. Jean Anouilh n'ait pas le goût, et le plus vif, de la propreté — voire de la pureté. En effet, plutôt que sur fond noir, plutôt que sur fond rose, c'est sur un fond impitoyablement blanc que s'inscrit son théâtre, de *l'Hermine* à *Colombe*. Mais ce théâtre n'est plus tout à fait, est de moins en moins, le théâtre d'un homme qui « aime bien frotter » ; il devient le théâtre d'un homme pour qui la tache, la salissure deviennent objets de délectation ; assurément nous pouvons croire que plus est visible la tache mieux ressort l'admirable valeur des blancs sur laquelle elle éclate. Mais M. Jean Anouilh, insensiblement, néglige ses blancs, donne à la tache et à la salissure tous ses soins, oublie de revendiquer au nom de la propreté et s'écrie à peu près comme tous les chirurgiens célèbres : « Quel beau cancer ! »

Ce sont, en effet, deux beaux cancers que Jean Anouilh a débridés pour nous cette année. Il y a eu *la Répétition ou l'amour puni*, au théâtre Marigny, et *Colombe*, à l'Atelier. Ce sont aussi deux bonnes pièces, et non seulement parce qu'elles ont techniquement tout ce qu'il faut pour séduire et distraire, mais encore parce qu'elles portent ces marques d'intelligence, ces allusions à la sensibilité auxquelles ne sait pas résister un public de théâtre lorsqu'elles lui sont données avec science et conscience. Nous avions depuis longtemps la conviction que Jean Anouilh était l'homme de théâtre le plus légitimement sûr de soi qui fût en France en ce moment. *La Répétition* et *Colombe* nous confirment dans cette conviction : Jean Anouilh est sûr de soi, terriblement sûr de son art, et peut-être incapable désormais de faire un faux pas.

Je connais bien le théâtre de Jean Anouilh — aussi bien que le connaissent les gens de son âge, qui ont grandi et appris à vivre en même temps que lui, et qui ont réagi à peu près de la même façon que lui aux mêmes événements et aux mêmes problèmes que lui. *L'Hermine* exceptée, j'ai vu naître toutes ses pièces, y compris ce *Y avait un prisonnier*, auquel il a fermé les portes de ses œuvres complètes et qui m'avait fort touché. (Son spectacle m'est demeuré remarquablement présent : nous étions bien cinquante dans la salle des Ambassadeurs et, peu de temps avant que se lève le rideau, les gens du poulailler avaient été priés de vouloir bien se mêler à ceux des fauteuils d'orchestre, qui les reçurent sans bonne grâce.)

Et depuis, et longtemps, pièce après pièce, conte après drame, fantaisie après tragédie, nous avons vu se composer avec le théâtre de Jean Anouilh un réquisitoire féroce et parfaitement intransigeant contre tout ce que

Dessin d'Elisabeth de Steiger.

nous haïssions, contre ce que, après tout, personne ne se vante d'aimer : l'égoïsme, le préjugé social, la défense furieuse des privilèges, les mauvais traitements appliqués à la pureté, et quelle que soit cette pureté ; c'était le plus sincère des réquisitoires et son éloquence était nourrie de saine révolte : non de cette révolte philosophique et vague qui se satisfait de soi-même et se gorge de sa propre éloquence, mais d'une révolte où l'amertume et la violence n'étouffaient ni l'ironie ni la tendresse et qui prenait à parti des choses et des gens, des institutions et des conventions qui étaient ceux-là mêmes que nous trouvions aussi cruels et imbéciles. Nous nous réjouissions infiniment, et chaque année davantage, de voir nos bons sentiments soutenus et justifiés, mis en forme par un homme de notre âge et de qui nous avions de moins en moins — et puis plus du tout — besoin de défendre le talent, l'art extrême : ils s'imposaient, ils éclataient ; entre cette œuvre et nous s'est ainsi forgé un lien d'amitié et de confiance qui faisait un peu de Jean Anouilh notre délégué bien disant, chargé de réclamer en notre nom le droit d'être pauvre sans être humilié, amoureux sans être tué, le droit de répudier notre famille si elle était vile et celui de nous refuser à faire ce que l'on exige de nous si ce qu'on exige de nous nous paraît infâme.

Oui, tel était à peu près le sens que nous donnions au théâtre de Jean Anouilh, auteur dramatique jeune, à la voix de qui le succès et l'autorité qu'il confère donnaient de l'ampleur. Et je ne dis pas que nous espérions — nous étions sûrs que cet auteur jeune allait, en mûrissant, élargir l'accent de son réquisitoire, lui donner ce sens général sans lequel un réquisitoire n'est plus qu'une vague plainte contre inconnu.

Après avoir décrit le crime avec véhémence et originalité, après avoir montré par cent détails ingénieux que ce crime était odieux, et aussi ridicule, nous étions sûrs que l'avocat général allait désigner le coupable et expliquer le crime qu'il avait décrit, assembler en faisceau accablant tant de preuves qu'il avait données qu'il y avait bien un criminel contre qui il allait requérir. En un mot, qu'il écrirait la grande pièce ambitieuse, manquée peut-être — mais qu'il finirait par réussir et qui éclairerait pour tous son œuvre antérieure. Devant le mal M. Jean Anouilh, en effet, n'est jamais demeuré impassible. La peinture qu'il faisait des hontes et des ridicules des hommes de son temps n'a jamais eu cet aspect blasé et presque complice que se plaisent à donner à leurs œuvres les « indulgents » peintres de leur temps. Il revendiquait bel et bien des droits, et la « grande pièce » que nous lui avions commandée devait exprimer clairement au nom de quoi s'était élaborée cette revendication. Je dois le dire, M. Jean Anouilh a mûri mais n'a pas exécuté la commande que nous lui avions faite. Loin de là, il semble repousser l'idée même qu'il ait jamais reçu de nous semblable commande. Ses dernières œuvres semblent établir que non seulement il ne l'a pas reçue, mais encore que rien ne nous autorisait à la lui faire : il n'a jamais rien voulu prouver ; il ne s'est jamais engagé à accuser rien ni personne ; il s'est amusé, seulement, à croquer çà et là quelques types de méchants et quelques types de bons ; il n'a jamais pensé qu'à faire des pièces qui intéressent et divertissent. Il n'avait rien à nous dire de particulier.

Je n'ai jamais rencontré M. Jean Anouilh, et je ne sais s'il tiendrait ce discours, mais c'est exactement le discours que j'ai entendu tout au long des deux pièces qu'il nous a données cette année. Ce n'est en aucune façon leur qualité, leur habileté que je mets en cause. C'est leur modestie et leur complaisance. C'est ce que nous sommes bien forcés de déceler dans son récent théâtre : l'artifice, l'indifférence qu'il porte à ses créatures, l'amenuisement de ses héros, leur manque croissant de contenu. D'une pièce à l'autre, les mêmes formules et presque les mêmes images reprises avec indifférence et lassitude : la violence, l'outrance, plaquées sur ce dialogue adroit et plaisant que l'auteur sait maintenant si bien conduire qu'il le conduit comme machinalement. La pureté — le blanc — si réduite, si fragile qu'elle en devient inexistante. Comme si l'auteur s'était mis à penser que cette pureté n'intéressait plus grand monde et que ce qui amusait vraiment les gens, c'était seulement de savoir que cette petite fille souillée a été blanche et ne pourrait plus jamais l'être. Comme si l'auteur s'était mis à penser que rien n'a vraiment d'importance, sinon de donner et redonner le morceau qui a fait son succès, qu'il détaille mieux que personne, que tout le monde reconnaît et chantonne en l'accompagnant, les yeux clos de plaisir.

La saison prochaine verra naître, dit-on, une pièce nouvelle de M. Jean Anouilh. Je ne sais naturellement rien d'elle. Peut-être me fera-t-elle rougir de la déception que j'exprime aujourd'hui ; peut-être me prouvera-t-elle que mon amitié pour une œuvre s'est inquiétée trop tôt ; que la confiance que j'avais mise en cette œuvre était justifiée et que son assurance seule la rendait ombrageuse. Je le désire. Mais pour en être sûr j'emmènerai avec moi au théâtre le jeune homme qui a fait mourir Frantz et s'enfuir la sauvage Thérèse et lui demanderai si tant d'exigence et tant de désespoir dont il les a chargés étaient seulement le fait d'un habile homme de théâtre — ou le besoin vrai qu'avait un jeune homme, encore gauche, mais généreux, de faire honte à quelqu'un. Je lui demanderai s'il savait déjà, quand il faisait rêver Gaston l'amnésique ou crier Eurydice, qu'ils n'étaient pas meilleurs que nous, que nous étions, eux, nous et les autres, sales et méchants, et que ce n'était pas tout à fait notre faute, que c'était ainsi, tout simplement, et que cela n'avait pas d'importance, pourvu que cela soit bien dit et que soit distrayant le spectacle ; pourvu que nous passions tous ensemble une bonne soirée.

Et j'attendrai sa réponse, avec angoisse. J. L.

DEUX RHAPSODIES EN ROSE



Au pupitre, Jean-Louis Barrault.

LA RÉPÉTITION OU L'AMOUR PUNI

au théâtre Marigny.

« ... Que voilà une pièce brillante et variée ! Elle s'élance sur la pointe de l'orteil, et sa grâce, à peine minaudière, est la grâce même, moqueuse et saugrenue, de Giraudoux. La voici qui compose un pas de deux avec Marivaux. Le partenaire est dangereux ! Mêler son langage au parler de soie de *la Double Inconstance*, interrompre le dialogue du prince et de Sylvia pour y ajuster le style d'aujourd'hui, ne sera-ce pas mêler les voix de la flûte et du cornet ? Le contrepoint s'opère le mieux du monde. Il y a de l'esprit, de la fantaisie. Au lieu de desservir notre auteur, Marivaux lui est un point d'appui, un tremplin. Oui, monsieur Anouilh, cette mélancolie, ce tremblement du bord des lèvres d'une âme qui s'échappe du corps et veut s'avouer amoureuse. Que cela est exquis ! On applaudit ; la fin du second tableau est la fin d'un exquis artifice. On se pâme.

» Et la comédie tourne au drame. Les saluts que nous faisaient les acteurs, en rang, c'était l'adieu de Marivaux. Il va y avoir des méchancetés, des complots contre l'innocence, une mondaine aimable et narquoise se changera en bourreau. Une jeune fille de vingt ans sera enfermée seule, la nuit, sans appel possible, avec un ivrogne qui veut venger sur elle la misère de son cœur et les longues souffrances qu'il assommait d'alcool. Quand le rideau tombera décidément il ne restera que des malheureux ; quelques morts se dessineront même pour demain. Des destins seront saccagés. La triomphatrice elle-même doit être en proie au vertige. Qui est-ce qui nous raconte cette histoire lugubre ? C'est le même Jean Anouilh, qui a quitté le masque de Marivaux pour celui de Bernstein ; qui d'une pièce « rose » a plongé dans l'eau amère des pièces noires ; la tragédie, le drame ou le mélodrame, on ne sait pas... De la comédie italienne au boulevard du crime... On le reconnait pourtant à son fier langage, cambré, cabré, musclé... Il est moins rare ; mais il est encore très fort. »

. . . .

» ... C'est joué !... A se mettre à genoux ! Madeleine Renaud use de toute sa mutinerie, de toutes ses grâces piaffantes... Son rôle s'alourdit, et elle tend ses forces pour être aussi grossièrement méchante. On ne la croit. Elle reste une enchanteresse qui simule le dragon... Mlle Elina Labourdette a moins d'aisance ; mais sa beauté mérite les louanges du comte ; et elle a grand air. C'est Mlle Simone Valère qui m'inquiétait, au début ; maintenant de lumière, de vraie fraîcheur. Elle a très bien joué son désespoir. Sauvée !

» J.-L. Barrault, un peu menu, n'a jamais eu plus de charme, d'esprit ; et quand il l'a fallu, sa sensibilité a eu des nuances à tirer les larmes. Jean Servais a trouvé en Héro un rôle à sa taille. Il a été pittoresque avec goût, tourmenté sans excès. Remarquable. M. Dhéran, comique ; Bertin, solennel...

» C'est une soirée digne de Paris. »

Robert Kemp.



Au pupitre, André Barsacq.

COLOMBE

au théâtre de l'Atelier.

« L'autre soir en écoutant *Colombe* à l'Atelier j'ai de nouveau été saisi d'admiration par l'extraordinaire don théâtral de Jean Anouilh. Le sens de la scène est chez lui vraiment prodigieux, et on peut affirmer que personne ici sous ce rapport ne peut lui être comparé. Malgré quelques îlots de résistance la pièce, le soir de la générale, a remporté un très grand succès, mais on peut penser que l'accueil qui lui sera fait par le public sera plus chaleureux encore, à moins, ce que d'ailleurs je ne crois pas, que le caractère atroce de la satire ne crée de la gêne chez certains spectateurs. Atroce, le mot n'est pas trop fort. En langage psychanalytique on serait tenté de dire que Jean Anouilh est vraiment atteint du complexe d'Oreste, et ce complexe apparaissait déjà dans sa toute première pièce, *Jezabel*, qui ne fut jamais représentée. Il ne faut d'ailleurs pas oublier qu'Anouilh écrivit un *Oreste*, dont seul un fragment a paru.

» Certains se sont plaints devant moi que le sujet fût en soi banal, et on peut observer que, par un certain côté, la pièce peut rappeler *Roméo et Jeannette*. Mais j'avoue que ces objections ne me touchent pas beaucoup. C'est un fait que non seulement je ne me suis pas ennuyé une seconde, mais qu'à plusieurs reprises, et notamment au cours de l'admirable scène de l'acte IV, j'ai été véritablement ému. Certes, les limites de l'univers d'Anouilh ne sont peut-être jamais apparues plus clairement, mais ces limites, après tout, nous les connaissons depuis bien longtemps : nous sommes ici dans un monde où l'on ne sort de l'enfance que pour mourir, ou, ce qui revient au fond au même, pour se décomposer sous l'influence corruptrice de la vie. C'est un monde où la croissance est impossible, un monde où le mot maturité n'a aucun sens, aucune application, un monde où il ne saurait y avoir place ni pour Corneille, ni pour Gœthe, ni pour Beethoven, ni pour Pascal, bien entendu, ni pour rien qui leur ressemble. Mais dans ces étroites limites quelle force incroyable d'évocation et même de renouvellement !

....

» ... Les interprètes sont au-dessus de tout éloge : Mlle Danièle Delorme, qu'on avait surtout vue au cinéma, a joué le rôle de Colombe avec une grâce, une espèce d'ingénuité, d'abord dans l'innocence et finalement dans la perversité inconsciente, qui s'est révélée irrésistible. Elle s'est classée d'emblée au tout premier rang du théâtre. Mais M. Yves Robert dans le rôle du mari ne mérite pas de moindres éloges : quelle sincérité absolue et, par moments, quelle émotion ! Du reste, il faudrait citer tout le monde. Outre Mme Ventura, dont j'ai déjà parlé, je veux surtout mentionner Mme Gabrielle Fontan, très savoureuse dans le personnage de Mme Georges, l'habilleuse, et M. Dufilho, que nous avions déjà beaucoup admiré, si je ne me trompe, dans *les Frères Karamazov*, et qui est un La Surette tout à fait impressionnant dans son abjection haineuse. La mise en scène, de M. André Barsacq, est, comme toujours, remarquable. Plus j'y songe et plus je trouve que c'est un spectacle extraordinaire. »

GABRIEL MARCEL.

Dessins de Déro.



Bernard Dhéran, J.-L. Barrault, Madeleine Renaud, Élina Labourdette, Pierre Bertin, Simone Valère.

LA "BONNE" RÉPÉTITION ou L'AMOUR "MAL" PUNI

J.-L Barrault et Simone Valère.



TIGRE, le comte, prépare en son château une fête où la noblesse se retrouvera « entre soi ». Le clou de cette fête sera une présentation par quelques intimes de *la Double Inconstance*, de Marivaux. Au lever du rideau on va répéter : ce qui explique que Tigre, la comtesse Éliane, Villebosse, son jeune amant, Hortensia, maîtresse de Tigre, Héro, le buveur, et le notaire Damiens soient vêtus (et le resteront) en « Louis XV ». Cette petite société respire le désœuvrement et l'intrigue. Si le Tigre tolère les amants de la comtesse, la comtesse tolère ses maîtresses. Au milieu de ces gens « frelatés », une jeune fille pure : Lucile, la jeune préceptrice.

Par quel accident *la Double Inconstance*, relatant les intrigues qui veulent éloigner le prince de la roturière Sylvia, a-t-elle été choisie par ces seigneurs ? Tout le mal viendra de là. Car Tigre, qui joue le prince, s'éprendra sincèrement de Lucile, qui joue Sylvia. Malgré sa méfiance première, la jeune fille rendra à Tigre son amour.

JEAN-FRANCIS REILLE.

Jean Servais et Simone Valère.



Photographies Lipnitzki.



Phot. Bernand.

Madeleine Renaud, J.-L. Barrault.

Mme Madeleine Renaud est la Comtesse... mais comment donner forme à un hommage qui soit à la mesure de son talent ? Chacune de ses intonations, de ses attitudes, chacun de ses mouvements, des jeux de son visage témoignent du sens le plus aigu des moindres nuances, de la grâce la plus libre et la plus inachevée. Il faut saluer ici quelque chose qui doit bien être la perfection d'un art. Auprès d'elle nous avons eu la joie d'applaudir dans le rôle du Comte un Jean-Louis Barrault détendu, parvenu à fondre dans l'unité de son jeu tous les apports d'une grammaire mimique et plastique naguère encore plus discernable. C'est donc pour lui une belle victoire, et une étape qui marquera. Toute l'intelligence qu'on savait devoir attendre de lui était là, avec une sensibilité qui se délivrait, qui s'épanouissait et qui nous atteignait comme une confidence. — J. Nepveu-Degas.



José Quaglio, Yves Robert et Danièle Delorme.



Ci-dessous : *Danièle Delorme et Paul Œtly.*



Photographies Lipnitzki.

Gabrielle Fontan et Jacques Dufilho.



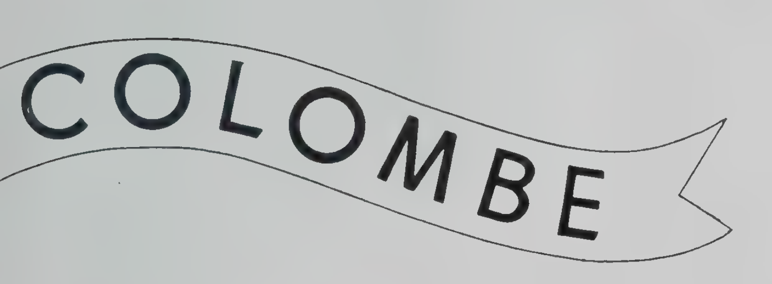
INTRIGUE

« ... *Colombe* est l'histoire d'une jeune fleuriste, jolie et claire comme eau de source, qui épouse, dans toute la naïve exaltation de la sentimentalité printanière, un jeune homme éperdument amoureux d'elle. C'est pour la vie. C'est pour toujours. Mais le jeune homme part pour le service militaire. Comme il est sans le sou, il est obligé de confier sa petite merveille à sa mère, terrible monstre sacré, vieille prêtresse en ruine, mais encore debout, de l'art dramatique, de ses vanités, de ses fatigues et de ses gloires. Or, dans le milieu corrupteur du théâtre, au milieu des flatteries, des désirs, des hommes, des belles robes et des feux convergents de la scène la petite fleuriste en bouton s'épanouit soudain, révèle sa vraie nature. Elle est un petit animal égoïste fait pour la facilité de vivre, les plaisirs, le luxe, les hommages ; elle découvre que son mari n'était, après tout, qu'un Alceste triste, bougon, gauche et fort ennuyeux. Elle le trompe à moitié avec tout le monde et entièrement avec son beau-frère, qui n'est ni très intelligent, ni très courageux, ni même pourvu d'une distinction véritable, mais qui est un compagnon agréable. Le mari trompé peut revenir et faire de l'esclandre. Il ne fait que ruiner toute possibilité de compromis et perdre définitivement celle qui n'était pas faite pour lui ».



Phot Bernand.

Yves Robert.



THÈME

« ... Réduite à ce schéma, la donnée de la nouvelle pièce de Jean Anouilh nous ramène à ce qui fait le thème invariable de son œuvre, le conflit qui oppose l'adolescence en robe d'hermine, avide d'atteindre un absolu qu'elle place, de façon peut-être un peu saugrenue, dans l'amour, et la règle du jeu d'une société radicalement corrompue et corruptrice, qui ne comporte pas de place où la pureté puisse vivre, et qui contraint la pureté à disparaître ou à composer, c'est-à-dire à se salir. Les fiers et sauvages petits héros d'Anouilh ont brodé sur leur poitrine la fameuse devise : «*Potius mori quam fœdari*», mais ils ne meurent pas tous, et ceux qui ne meurent pas sont bien obligés de s'enliser dans cette boue qui est le milieu naturel de toute existence sociale. De ce point de vue l'histoire de *Colombe* est une nouvelle illustration de la faillite du rêve de pureté de l'individu jeune ou du couple jeune : « chaste et flétrie » en quelque sorte.

Il est entendu que Jean Anouilh ne serait plus Jean Anouilh s'il ne manifestait, une fois de plus dans *Colombe*, son inépuisable pouvoir de renouveler les éléments d'intérêt de ses pièces à partir de ce fond commun. La démonstration en est faite dans *Colombe* avec le même brio que dans *la Répétition* ».

THIERRY MAULNIER.



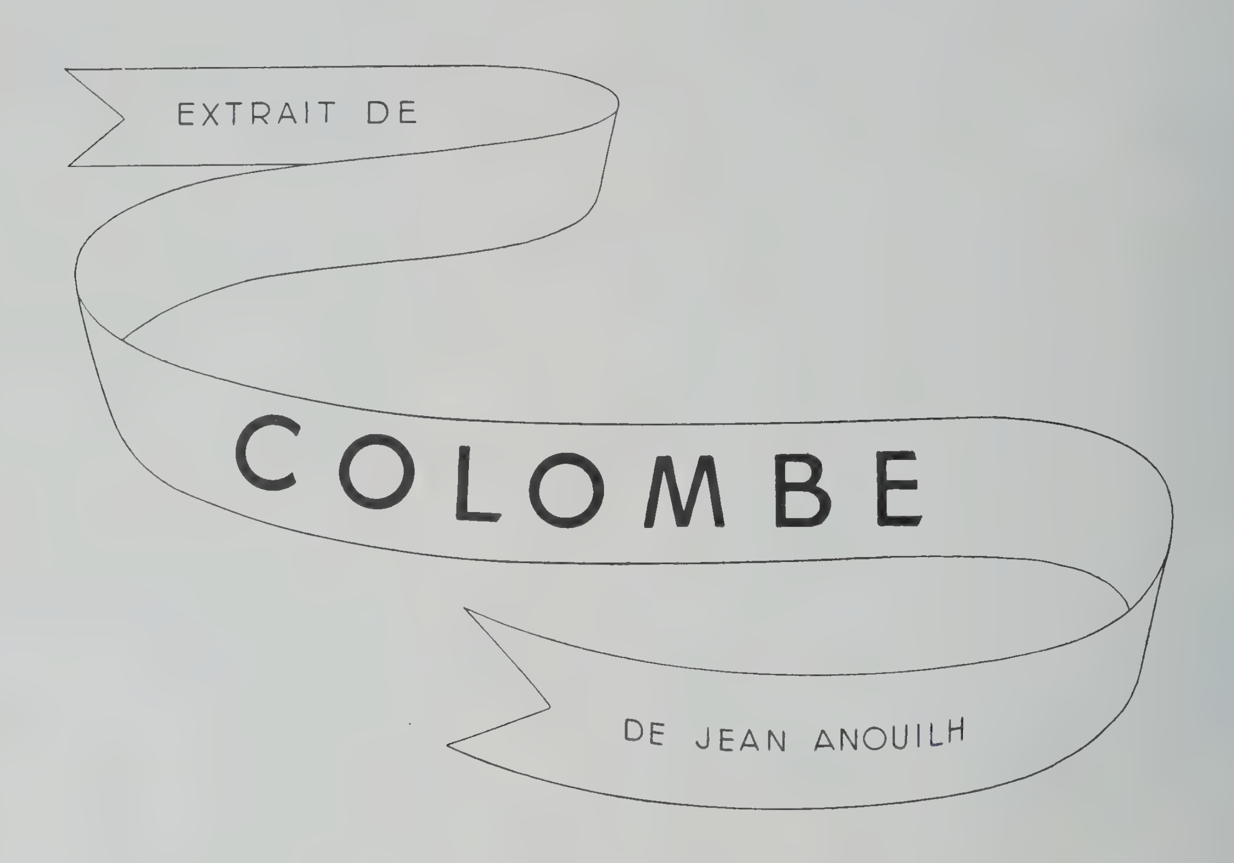
Marie Ventura au bras de Maurice Jacquemont.



Ci-dessus et ci-dessous: *Danièle Delorme et Yves Robert.*



Photographies Bernand.



Hé bien, je ne te ferai plus de peine... Quel soulagement! Les avons-nous assez portées, tes peines, tes éternelles peines, pour tout... Ah! c'est beau d'être sensible; je ne suis pas une brute. Au théâtre, cela me fait pleurer comme les autres, mais dans la vie, mon pauvre biquet, comme cela peut être encombrant! Tu veux que je te dise tout ? Depuis que tu es parti, je suis heureuse. Je me réveille, il fait soleil, j'ouvre mes persiennes et il n'y a rien de tragique dans la rue, pour la première fois. Le rempailleur de chaises qui est au coin du Crédit Lyonnais me crie: « Bonjour, beauté! Je t'adore! » Et je lui réponds bonjour, et ce n'est pas un drame pour toute la matinée de lui avoir répondu. Et si le facteur sonne et que je lui ouvre en chemise, ce n'est pas un drame non plus. Je ne suis pas une femme perdue, figure-toi! nous sommes une fille et un facteur contents l'un de l'autre, voilà tout: lui, que je sois en chemise et moi d'y être et que cela ait l'air de lui faire plaisir. Et il repart tout guilleret parce qu'il se figure qu'il a vu quelque chose et qu'il aime mieux ça qu'un verre de vin, cet homme, et moi je suis contente d'être belle, enfin, sans honte, et je fais mon ménage en dansant en chemise, et je me lave toute nue dans ma cuisine, la fenêtre ouverte. Et tant pis si le monsieur d'en face prend ses jumelles; c'est un plaisir que le bon Dieu nous donne à tous les deux, voilà tout; ce n'est pas pour cela que je suis une femme perdue et que je dois pleurer deux heures avec toi et te consoler. Ah! mon pauvre biquet! tu ne le sauras sans doute jamais, mais si tu pouvais te douter comme c'est facile, la vie — sans toi!

(Acte II.)

Danièle Delorme, dans Colombe.
Phot. Thérèse Le Prat.


Thérèse
Le Prat



Il arrive que d'excellents critiques engagent un romancier à aborder le théâtre pour avoir relevé dans ses récits quelques dialogues bien venus. C'est méconnaître sans doute les lois du théâtre que d'y faire entrer l'abondance du roman, mais c'est confondre aussi deux langages distincts et tout différents. Un héros de roman a le temps de réfléchir, d'observer, de s'étudier, de divaguer même ; un personnage de théâtre n'ouvre la bouche que par nécessité, pour interroger ou pour répondre, et presque toujours pour convaincre. Privé de ses habituels moyens d'analyse, le romancier devenu auteur dramatique tend à expliquer ses personnages, à démonter chacune de leurs actions ; un dramaturge se borne à les faire agir. L'un écrit au passé, ayant coutume de composer avec la durée ; l'autre parle au présent et ne prélève de l'existence que les instants essentiels. L'étonnement du romancier face à la scène est qu'un caractère tienne aussi bien dans la brièveté d'un acte que dans un épais volume, et qu'il faille, en définitive, si peu de répliques pour éclairer le cœur humain...

Ce dialogue révélateur, cette langue de théâtre, rapide et multiple, n'obéit qu'à une loi : la vérité. Lyrique ou triviale, elle doit toujours sonner juste, être appropriée à l'individu, à l'époque, au sujet. C'est toujours en faveur de la vraisemblance et du naturel qu'elle a été modifiée. Le vers, le couplet, la tirade, le monologue, l'aparté en ont été bannis dans cette intention. Aux périodes de sécheresse le dialogue est devenu monosyllabique et le silence s'est chargé d'exprimer ce que la parole ne savait plus dire.

Je viens d'alléguer que le vers a été sacrifié à la vraisemblance. Peut-être sied-il d'ajouter qu'une conception plus rigoureuse de la poésie a détourné également les poètes de la scène. Car il faut bien constater la totale disparition d'une forme dramatique qui fut, le long des siècles, la forme supérieure du théâtre. Le théâtre en vers n'existe plus.

Une tentative récente pour donner à la tragédie une tournure moderne a complètement échoué. Personne n'a pu supporter un débat politique débité en alexandrins. Mais quelques-unes des scènes les plus sublimes de Corneille sont des débats politiques. Admettrions-nous donc qu'Auguste et Sertorius discourussent en vers et refuserions-nous le même privilège à nos contemporains? Ne serait-ce pas plutôt l'absence d'un Corneille qui nous prive de tragédie?

Il est vrai que le miracle dans toute la littérature française ne s'est accompli qu'une fois, au XVIIe siècle. Encore, dans cette rare conjonction de la poésie et du drame deux auteurs seulement n'auraient pas été ce qu'ils sont s'ils ne s'étaient pas exprimés en vers. Sans nullement réduire Molière ni déprécier son art, on peut affirmer que ses comédies versifiées n'eussent rien perdu à être écrites en prose. Je crois même, à l'exception du *Misanthrope* et d'*Amphitryon*, qu'elles y auraient gagné, la prose de *l'Avare* étant très supérieure aux vers de *Tartuffe*. Mais Molière écrivait dans un temps où la poésie demeurait l'expression majeure du théâtre, au point que *Don Juan* dut passer sous la métrique de Thomas Corneille pour connaître le succès.

Non sans luttes, non sans quelques brillantes reprises, le vers dramatique fut abandonné. Tout ce qui compte sur la scène depuis Marivaux jusqu'à nos jours a été écrit en prose. Nous sommes donc en possession d'une langue unifiée, au registre admirable. Cet instrument si souple ne demandait sans doute qu'à s'enrichir de nouvelles modulations, mais il risque de ne plus jouer qu'au passé, avant d'être rangé dans la galerie des musiques éteintes, entre les psaltérions et les mandores. Car la paresse, l'indigence, l'impropriété du français que nous parlons aujourd'hui menacent directement la langue de théâtre. Un auteur qui prend ses personnages parmi nous, s'il a quelque ambition ou quelques scrupules d'écrivain, leur prête aussitôt un idiome mort. Le lecteur admet encore l'écart qui sépare le langage parlé du langage écrit, mais l'auditeur a l'oreille vite alertée par un tour élégant, un juste accord de verbes, un mot employé dans son vrai sens, une faute évitée. Cette correction lui fait rompre immédiatement le contact avec le réel : il n'entend plus parler ses semblables, il écoute un grammairien.

Voilà sans doute pourquoi nos meilleurs auteurs nous transportent si souvent dans le temps ou dans l'espace : sous le pourpoint, sous la tunique, comme sous les palmes et les cocotiers le beau langage peut retentir sans honte. C'est encore là une convention, et non la moins curieuse, de toutes celles qui régissent le théâtre. Nous admettons que les personnages lointains tiennent des discours riches, poétiques, spirituels ou profonds. La platitude doit sévir de nos jours, sous peine de détruire l'illusion !

Le temps n'est plus où l'on s'inquiétait d'être entendu de l'avenir, où un débutant recueillait d'un aîné cet habile conseil : « Évitez les termes nouveaux ; ce sont ceux qui vieillissent le plus vite. » Nous n'avons cure de cette généralité qui fait la durée d'une langue, rapprochant Becque de Lesage et Musset de Marivaux. Les mots étrangers, les abréviations entrent, pêle-mêle, dans notre dialogue. Et l'on bâtit même des pièces avec le vocabulaire le plus changeant, par principe, donc le plus éphémère qui soit : l'argot.

Qu'adviendra-t-il d'un tel théâtre? Sur la scène, comme partout ailleurs, seuls les écrits restent, et les auteurs qui manquent de style, quelles que soient leurs qualités dramatiques, tombent finalement au rebut. Le problème du style excéderait ce propos. Je ne connais guère qu'un conseil qui puisse être utile aux débutants, encore qu'il date de trois siècles, et c'est la règle d'or donnée par Boileau à Racine : faire difficilement des vers faciles. Méthode qui s'appliquait, ne l'oublions pas, à des vers de théâtre. Cela revient à dire : écrivez difficilement un dialogue facile. Tout le secret est là.

PAUL LORENZ.



DE MONTHERLANT

Montherlant lui-même a distingué dans son œuvre une veine « catholique » et une veine « profane ». Il serait aisé de montrer le contraste que forme *Malatesta* avec *le Maître de Santiago* : ici la rigueur religieuse, là la confusion des passions les mieux déchaînées ; ici l'austérité espagnole, là le faste italien. Le *salmigondis pagano-catholique* affronte le « tout n'est rien » de la foi. Deux styles, si l'on y tient : celui de l'homme intérieur, qui est sobre, tendu, condensé ; et celui de l'homme des passions, qui mêle le familier à la magnificence. Le premier est le fruit d'une victoire. Le second est si naturel à l'écrivain qu'on ne songe à s'émerveiller ni de sa diversité ni de la spontanéité de son jaillissement.

A quelques semaines de distance, *Malatesta* et *Celles qu'on prend dans ses bras* ont été créés sur des scènes parisiennes. Serons-nous entraînés à une nouvelle distinction ? Si *Malatesta* se développe avec ampleur, l'atmosphère d'une époque tout entière y est évoquée. De l'amour de la gloire à l'envie des gens de lettres, de la générosité d'Isotta à la provocante scélératesse de Sigismond, de l'appétit de la grandeur au jeu ironique du destin, que de thèmes s'y enchaînent ! Montherlant laisse se déployer, comme pour son plaisir, les richesses de son imagination et toutes les ressources de son langage. De nombreux personnages vigoureusement caractérisés entretiennent autour de Malatesta le foisonnement, l'incertitude, l'agitation désordonnée de la vie. Des contrastes s'affirment. L'écrivain maîtrise cette abondance, la pare des couleurs variées des sentiments et du style, la dirige dans une montée constante vers le lyrisme.

Des palais italiens du Quattrocento nous voici transportés dans l'intérieur fastueux, mais moins héroïque, d'un antiquaire contemporain ! Pièce à trois personnages, pièce où il ne se passe rien, *Celles qu'on prend dans ses bras* ne roule que sur l'amour. Montherlant, qu'on accuse d'ignorer les choses du cœur, ne nourrit sa pièce que de cette part de sentiment qui n'est guère à la mode aujourd'hui dans la littérature. Le comportement

d'une jeune fille froide et mal élevée, l'amour d'un homme de cinquante-huit ans, la passion à peine avouée d'une vierge de soixante ans, parce qu'ils sont exactement traduits, offrent un intérêt humain très vif, même si l'on songe, en éprouvant celui-ci, à tout ce que *Malatesta* met en jeu, aux ambitions de tous ordres qui s'y expriment, au terrain dangereux sur lequel se meuvent des héros qui, à chaque instant, risquent leur vie.

L'auteur de *la Reine morte* est aussi celui des *Jeunes Filles*, l'auteur des *Fontaines du désir* est l'auteur des *Célibataires*. Faut-il opposer l'imagination à l'observation de la vie vécue, le lyrisme à l'étude des mœurs contemporaines, l'exaltation de l'homme qui rêve à l'ironie de l'homme qui voit l'histoire et sa noblesse à l'exactitude de la chronique, le pourpoint, pour tout résumer, au veston, c'est-à-dire le passé magnifié par la mémoire au présent vu sans illusion ? Du passé au présent Montherlant passe sans effort, selon l'inspiration qui l'anime, selon les sentiments qu'il veut incarner. Mais l'objet de toutes ses pièces est le même et il ne convient pas de chercher Montherlant ici plutôt que là. Cet objet est l'homme et sa complexité. Un seul dessein : manifester une vérité humaine autant que possible neuve. C'est à une conquête intense de l'homme réel que nous fait assister le théâtre de Montherlant. Hauteur, grandeur, poésie? Oui, mais d'abord dire ce qui est. La poésie est ici et elle est là, comme la vigueur et la faiblesse, le ridicule et le tragique. Les uns aux autres mêlés. Le décor quotidien et bourgeois de *Celles qu'on prend dans ses bras* ne change pas les proportions d'un dosage qui reste constant dans l'œuvre de l'écrivain. Chacun des héros que celui-ci a créés contient des éléments que le public, ami des genres tranchés, a mal perçus, mais que l'écrivain lui-même a soulignés en notant l'irrésolution de Ferrante, les outrances de Georges Carrion et d'Alvaro, les contradictions de Malatesta, jointes à cet aveuglement qui reste le lot permanent de chacun de nous. Peut-être, dans son cadre contemporain qui autorise beaucoup de libertés, *Celles qu'on prend dans ses bras* nous fait-elle mieux percevoir ce qui est, ce qui a toujours été le lyrisme de Montherlant : de grands accents certes, mais des accents arrachés à l'homme même, tout mêlés à l'acuité, à la trivialité du réel, dictés par la vie.

JACQUES DE LAPRADE.

A MONTHERLANT



Buste de Montherlant, par Lucienne Téjada.
Phot. Laure Albin-Guillot.

AU THÉATRE DE LA MADELEINE

Celles qu'on prend dans ses bras...

d'Henry de Montherlant.



... Je n'adresserai aucun reproche à M. Francen. Dans un tel rôle, comment pourrait-il ne pas être exaspérant ?

GABRIEL MARCEL.

... Mlle Hélène Vallier a bien du mérite à soutenir avec crédibilité le rôle ingrat de Christine.

FRANCIS AMBRIÈRE.

et les autres...



...Gaby Morlay a rendu avec une vérité cruelle le cas désespéré de Mlle Andriot, et à certains moments le style de Montherlant, en se simplifiant, semblait devenir celui de Gaby Morlay tant elle mettait de naturel à placer certaines répliques impitoyables

J.-J. Gautier.

CONDAMNATION ET AFFLICTION

« *Celles qu'on prend dans ses bras*, la nouvelle pièce de M. Henry de Montherlant, présentée au théâtre de la Madeleine, m'apparaît personnellement comme une très grave erreur.

» On peut dire que l'ouvrage est une sorte de post-scriptum venimeux à la série des *Jeunes Filles*. Plus manifestement encore que les pièces précédentes de l'auteur, celle-ci est pensée à la première personne, entendez par là que M. de Montherlant, qu'il l'admette ou non, coïncide avec l'homme de sa pièce et que les deux femmes sont pour lui « elles » ou « ces créatures ».

» Mais je dirais volontiers qu'elles ne sont là qu'entre guillemets, et cela en opposition directe avec la loi fondamentale du théâtre. Celui-ci n'a-t-il pas pour fonction essentielle de libérer le dramaturge et, par contre-coup, le spectateur de cette prédominance du moi ? »

Gabriel Marcel.

« ... M. de Montherlant a si souvent publié depuis vingt ans le mépris où il est de son pays et des hommes en général que, si j'étais l'Église, je pourrais lui remontrer comme un égoïsme à ce point forcené mène au néant avant le néant même. Et il est bien vrai qu'à force de dégrader autrui on finit insensiblement par se dégrader en personne. Mais ce sont là propos qui ne sont point de mon état. Comme son contemporain et son cadet, je crois plus utile d'exprimer à M. de Montherlant mon affliction et l'espoir tenace que je garde. Un si merveilleux artiste, l'un des deux ou trois hommes vivants qui manient notre langue de la manière la plus nerveuse et la plus forte, ne peut descendre pour toujours jusqu'aux indignités de l'épicerie théâtrale. Qu'il ait le sursaut de Ravier, lequel, incapable de concevoir Dieu et d'être sauvé devant lui, souhaite au moins d'être sauvé devant soi-même. »

Francis Ambrière.

Photographies Lipnitzki.

A PROPOS DE « MALATESTA »

de Henry de Montherlant,

donné par la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault au théâtre Marigny.

L'incompréhension quasi générale qu'ont montrée les Français contemporains du caractère de Sigismond Pandolphe Malatesta, tel qu'exposé dans *Malatesta*, est de deux natures.

Une incompréhension feinte. Il ne s'agit, en fait, que d'atteindre l'auteur derrière son personnage. Celui-ci sera donc représenté inintéressant, ridicule, cabotin, phraseur, pauvre type, etc. On insistera sur sa naïveté, sur sa puérilité — que j'ai été le premier à signaler — en les exagérant à plaisir. Jean-Louis Barrault, qui l'incarne à la scène, sera lui aussi attaqué : pour démolir la pièce il faut faire flèche de tout bois.

Une incompréhension réelle. Et c'est sur celle-là, qui me paraît un fait beaucoup plus important, que je voudrais m'étendre un peu. Un seul critique, à ma connaissance, et il est Suisse, M. Léon Savary, a mis le doigt très précisément (dans *la Tribune de Genève*) sur les natures de cette incompréhension. « Cette pièce, écrit-il, a soulevé beaucoup de critiques, dont quelques-unes déguisaient à peine la malveillance qui s'adresse à l'auteur, dont d'autres, me semble-t-il, attestaient une incompréhension totale du cadre dans lequel l'action se déroule. »

Montherlant.

« Il est arrivé ce qui devait arriver : le *Malatesta* de Montherlant avait été publié depuis deux ou trois ans... Depuis deux ou trois ans des directeurs de théâtre s'approchaient du bord de cette œuvre redoutable — financièrement redoutable : quarante acteurs et figurants — hésitaient, prenaient leur élan, hésitaient encore, et finalement tournaient le dos sans avoir osé le plongeon. Jean-Louis Barrault, lui, s'est avancé sur la planche, a mesuré la hauteur d'un coup d'œil et a fait le saut. Quand une œuvre dramatique paraît trop grande, trop difficile et trop coûteuse pour les théâtres riches, qui n'ont pas envie de perdre de l'argent, et pour les théâtres pauvres, qui n'ont pas d'argent à perdre, on peut se rassurer sur son sort en pensant que cette œuvre sera montée au théâtre Marigny. La Compagnie de Jean-Louis Barrault et de Madeleine Renaud assume ainsi dans notre activité théâtrale une fonction inestimable. Elle a atteint à l'éclat et à la prospérité de la grande réussite mondaine et matérielle sans perdre les vertus des pionniers et des novateurs, les vertus de la pauvreté : l'audace, le goût du risque, le désintéressement. Jean-Louis Barrault est trop jeune (il paraît trente ans en scène et son personnage en a cinquante), il est trop mince, trop nerveux, il n'a pas l'épaisseur volubile, la férocité cordiale, le lyrisme - qui - ne - se - prend - pas - tout - à - fait - au - sérieux du Malatesta que nous imaginons. Comme, d'autre part, M. Pierre Blanchar, en dépit d'efforts louables, ne parvient en aucune façon à nous donner l'illusion qu'il est un grand pape de la Renaissance (qui s'en étonnerait ?) et comme M. Jean Desailly, en dépit du grimage, est trop jeune et trop beau pour évoquer l'espèce de Smerdickov de Rimini que devrait être Porcellio, sa représentation reste imparfaite, en dépit de Madeleine Renaud, qui a réussi avec son admirable maîtrise à rejoindre le personnage d'Isotta, qu'on eût pu croire assez éloigné d'elle ... »

Thierry Maulnier.

« ... C'est donc à la Compagnie de Madeleine Renaud et de Jean-Louis Barrault qu'est revenu l'honneur de cette création de *Malatesta*, si longtemps attendue, et autour de laquelle travaillait notre imagination depuis quatre ans que la pièce a été publiée. Depuis tout ce temps nous savions bien que *Malatesta* était une pièce extrêmement intéressante : nous devons nous réjouir de la voir mise en de si bonnes mains. Autant que son jeu, la mise en scène de Jean-Louis Barrault donne une vie étonnante à ce Sigismond Malatesta, seigneur de Rimini, condottiere italien. Il importe assez peu, je crois, que M. de Montherlant ait pris avec lui les libertés historiques dont il s'excuse, puisque Jean-Louis Barrault a respecté et traduit avec une si belle fidélité le Sigismond Malatesta que nous connaissions grâce à M. de Montherlant...

» ... J'ai dit que Jean-Louis Barrault était un Malatesta de grande classe ; il a naturellement quelque mal à nous faire admettre les cinquante et un ans de Malatesta, mais il exprime à merveille la jeunesse de cœur du héros qu'il incarne. Il joue de façon saisissante ce deuxième acte qui l'oppose au pape Paul II — Pierre Blanchar. Sa souplesse corporelle traduit de façon forte et émouvante les colères, les désespoirs, les tentations dont son cœur est le lieu. Mme Madeleine Renaud, dans les trois grandes scènes qui lui appartiennent, dit avec la justesse à laquelle elle nous a habitués, avec la chaleur et la véhémence qui font que nous l'aimons, tout ce qu'une femme aimante peut dire lorsque le destin a décidé que tout ce qu'elle dirait conduirait à sa perte l'homme qu'elle aime et voudrait sauver. Comme à l'accoutumée la distribution est impeccable qui rassemble André Brunot, Jean Desailly, Beauchamp, Renaud Mary et Mlle Violette Verdy, qui crée une Vannella bien intéressante. Mariano Andreu a fait les décors, que je trouve plus ingénieux que beaux, mais qui ont reçu l'approbation du public. »

Jacques Lemarchand.



UNE SALLE DU VATICAN (ACTE III).



UNE DAME DE LA COUR (ACTE III).



ISOTTA DI RIMINI (ACTE III).

(Décors et costumes de Mariano Andreü.)



JEAN LOUIS BARRAULT DANS LE RÔLE
DE SIGISMOND PANDOLPHE MALATESTA

Photographies Thérèse Le P

MALATESTA



Sigismond Malatesta, par Pisanello (XVe SIÈCLE).

MALATESTA

... Rimini de mes entrailles! Rimini de ma naissance et de ma jeunesse, Rimini de mes amours et de mon esprit, Rimini de ma vie éternelle! Abandonner Rimini, quand je voudrais lui poser sur la tête une couronne!... — ACTE PREMIER, Scène VI.

MALATESTA

... C'est moi-même qui serai l'instrument de mon destin, non un autre. Enfin moi-même avec moi-même et avec toute la sécurité qui sort de moi pour moi!... — ACTE PREMIER, Scène IX.

MALATESTA

... Me prendre Rimini! A moi! A moi! A moi! A moi! Mais la mer qui bat les grèves de Rimini en s'y brisant répète le nom de Malatesta... — ACTE II, Scène IV.

MALATESTA

... Je parle avec moi-même. Nous avons toujours beaucoup à nous dire. Je dialogue avec ce que je suis, avec ce que j'ai été, avec ce que je rêve d'être, avec ce que je veux être. — ACTE II, Scène V.

MALATESTA

... Grande nuit étoilée de signes et de feux! Regarde les lumières de la ville. Ne dirait-on pas les âmes sévères des héros qui campent autour de moi pour me protéger? Et regarde les signes enflammés des cieux; ces étoiles insomnieuses comme moi. Quelle assemblée! Que d'âmes toutes vives de gloire! C'est l'heure où l'on entend chanter les constellations. Que disent-elles? Elles parlent de la folle aventure de durer. Et la mer, tu l'entends? Ecoute! Ecoute! C'est la mer, la mer immortelle, dont le bruit ne change jamais. Les hommes se lassent d'entendre les mêmes mots, de redire les mêmes noms. Mais la mer sur mes grèves répète éternellement: « Malatesta » — sur mes grèves pleines de douces mains de marbre et de divines galères enfouies. Je l'ai dit au pape; il n'a pas souri; il comprenait. Quand on bouleverserait la forme de mon rivage, la mer, dans les siècles des siècles, y répéterait encore: « Malatesta. » — ACTE IV, Scène VII.

Extrait de *Malatesta*, d'Henry de Montherlant.



I



II



IV

V



VII



VIII

M A L A T E S T A

I

Dans la chambre de Malatesta, en son palais de Rimini : deux lettrés, Basinio (Renaud Marie), à gauche, et Porcellio (Jean Desailly), à droite, discutent en critiquant leur maître qui est aussi leur mécène. (ACTE PREMIER, scène 4.)

II

Malatesta (Jean-Louis Barrault), dans l'antichambre du palais pontifical, attend d'être reçu. Il cache sur lui un poignard avec lequel il compte assassiner le pape, qui lui impose d'échanger Rimini contre deux autres cités. (ACTE II, scène 2.)

III

Dans la salle du trône, le pape Paul II (Pierre Blanchard) a contraint Malatesta à jeter son poignard. Après lui avoir rappelé ses crimes passés, il l'absout, le nomme condottiere pontifical et lui confie la défense de ses Etats. (ACTE II, scène 5.)

IV

A Rome, au palais de Venise, chez le pape, dans la grande salle dite « de la Mappemonde », Platina, un lettré membre de l'Académie romaine (André Brunot) et Malatesta, dont le titre de condottiere a fait en réalité un prisonnier de Paul II, se repaissent ensemble de haine. (ACTE III, scène 3.)

V

Le pape reçoit en audience les athlètes, gagnants de la course qui vient d'avoir lieu sous ses fenêtres. Platina en profite pour trahir Malatesta qui vient de se confier à lui. (ACTE III, scène 4.)

VI

Isotta di Rimini (Madeleine Renaud), douce et forte femme de Malatesta, vient demander au pape en des termes très nobles la grâce de son mari ; et elle l'obtient. (ACTE III, scène 5.)

VII

A Rimini, dans la chambre du palais où il est enfin revenu, Malatesta reprend goût à la vie et le montre en nouant une intrigue légère avec Vannella (Violette Verdy). (ACTE IV, scène 1.)

VIII

Devant la fenêtre ouverte laissant voir une des tours fortifiées du palais de Rimini, Isotta fait part à Malatesta de ses craintes : la soudaine clémence du pape l'inquiète. (ACTE IV, scène 7.)

IX

A Rimini, Malatesta meurt empoisonné par Porcellio, qui lui gardait rancune de ses bienfaits et lui avait conseillé de tuer le pape, dans l'espoir de le perdre. (ACTE IV, scène 9.)

III

VI



IX

Photographies Bernand et Lipnitzki.



Madeleine Renaud dans le rôle d'Isotta di Rimini, épouse de Malatesta.

PIÈCES DE ROMANCIERS

DU ROMAN AU THÉATRE

PARMI les créations de la saison dernière trois pièces présentaient ce trait commun de nous donner à réfléchir sur la différence d'essence qui se manifeste entre le monde de la narration et celui de la mise en œuvre dramatique : *les Caves du Vatican*, de Gide, *la Seconde*, de Colette, toutes deux adaptées par leurs auteurs d'ouvrages romanesques déjà anciens, et *le Feu sur la terre*, pièce originale celle-ci, mais à propos de laquelle on était conduit à évoquer le récit que François Mauriac eût pu — et peut-être dû — lui préférer.

Différence qui se situe sur plusieurs plans. D'abord, le temps romanesque n'est pas le temps théâtral. L'auteur d'un roman peut étaler sur un grand nombre d'années la vie de ses personnages (Thibaudet a même pu voir dans cette épaisseur de durée un des critères essentiels du genre). Avec le temps il lui est loisible en outre de jouer dans une totale liberté d'allure et de direction. Le théâtre ne comporte pas les mêmes privilèges. Certes, de nos jours un Pirandello, un Salacrou ont été tentés de rompre avec certaines règles dont Shakespeare et les Espagnols s'étaient déjà écartés avant eux. Mais n'a-t-on pas aujourd'hui tendance à revenir à ce ramassement de l'action où l'on redécouvre une des conditions de la meilleure efficacité dramatique? A ce problème Gide a donné la solution du découpage de l'intrigue en courts tableaux capricieusement échelonnés, tandis que Colette et Mauriac s'astreignaient à la coupe en actes traditionnels.

Cette même liberté dont il dispose dans le domaine de la durée, le romancier en bénéficie dans l'espace, pouvant à volonté se transporter avec ses personnages dans chacun des décors auxquels sont associées leurs destinées. Ces décors non seulement il les multiplie à son gré, mais il les évoque par les sortilèges de son style. Tandis qu'au théâtre une limitation s'impose, et une matérialisation au moins relative. On voit comment, lorsqu'il s'agira de romanciers comme Mauriac, comme Colette, pour qui le monde des images et des sensations existe, et qui doivent à ce don de visionnaires une grande partie de leur pouvoir d'envoûtement, une perte d'intensité risque presque inévitablement de se produire entre leurs récits et leurs ouvrages destinés à la scène. Appauvrissement toutefois moins sensible en ce qui concerne Gide, dont l'art dans une « sotie » comme *les Caves* est plutôt d'ordre intellectuel et participe moins à un contact direct avec la vie.

Le théâtre, enfin, est un art d'objectivité, alors que le récit, le roman n'excluent pas une part de subjectivité. Ce qui nous attache en effet aux écrits d'une Colette, d'un Mauriac, c'est que nous retrouvons chez l'un et l'autre ce ton qui leur est propre et comme un écho de leur voix particulière. Et cela n'est pas moins vrai cette fois pour le Gide des *Caves du Vatican*, dont la vertu se fonde sur une sorte de complicité avec le lecteur.

Pour la même raison le romancier aura volontiers tendance à élire plus spécialement un de ses personnages, sinon comme porte-parole de ses idées, du moins comme objet de sa compréhension plus attentive. C'est dans la mesure où nous discernons un lien affectif entre Colette et la Fanny Farou de *la Seconde*, entre Mauriac et la Laure du *Feu sur la terre*, et une autre sorte de lien, intellectuel, mais où la séduction de la jeunesse a bien sa place, entre Gide et Lafcadio que nous sommes touchés par leur message. En face de ces héros privilégiés, une Colette, un Gide peuvent dans leurs récits se permettre de ne nous donner des autres personnages qu'une vision indirecte. Et nous n'aurions pas songé à reprocher à Mauriac de s'être ménagé une semblable perspective s'il avait choisi la forme romanesque au lieu de la forme théâtrale pour faire vivre son héroïne.

Mais au théâtre il n'est guère de moyen valable de justifier ces différences de plans. Les silhouettes bouffonnes qui entourent Lafcadio, nous les retrouvons sur scène avec amusement, mais c'est alors Lafcadio lui-même qui perd à se confondre avec elles beaucoup de son authenticité. Dans le cas de *la Seconde*, ce mari égoïste et un peu veule, cette rivale repliée sur son secret, ce petit Farou mal dégagé de l'adolescence : autant de projections d'une vision personnelle que nous admettions telles *à travers* la paresseuse angoisse de Fanny ; mais, devenus personnages autonomes, nous réclamons d'eux plus que l'auteur ne nous en livre. De même, dans la pièce de Mauriac, les membres de cette famille contre laquelle Laure essaie en vain de défendre les frontières de son « pays sans chemin », nous sentons que ces êtres n'existent pour l'écrivain qu'en fonction de cette sœur malheureuse dont la solitude est venue habiter ses songes.

Telles sont quelques-unes des réflexions que nous ont inspirées ces trois ouvrages réunis par la conjoncture d'une saison. Simples suggestions, à vrai dire, et ne visant pas à donner le pas à un genre aux dépens d'un autre, mais susceptibles peut-être de porter quelque lumière sur cette mouvante ligne de partage, qui détermine deux versants de notre littérature d'imagination.

JEAN NEPVEU-DEGAS.



Colette chez elle

Phot. P. Jahan.

D'un roman...



LA SECONDE

par Colette et Léopold Marchand
AU THÉATRE DE LA MADELEINE

« ... Ce Farou, cet auteur dramatique « arrivé » que les femmes se disputent, et qui se promène à travers les trois actes de *la Seconde* avec son contentement de soi, son assurance de don Juan quinquagénaire aux conquêtes innombrables, son égoïsme « bien masculin », sa muflerie calculée, ses beaux airs victorieux et cette faiblesse secrète, ce n'est certes pas un homme de grande envergure. A vrai dire, il n'y a guère d'hommes d'envergure dans l'œuvre de Colette. Il n'y a peut-être pas d'homme du tout. Ce n'est pas à l'homme que s'intéressent les femmes de Colette. C'est au mâle. Farou n'est pas l'homme. Il est le mâle. Une sorte d'objet vivant, séduisant et redoutable, à l'égard de qui les femmes mesurent toute la supériorité de leur finesse et de leur ruse... et qui pourtant les désarme, et qui leur paraît borné, pataud et même légèrement comique, et devant qui pourtant elles se sentent vulnérables, infiniment désarmées, et qui ne vaut pas qu'elles souffrent pour lui, et qui pourtant l'obtient sans peine, et qui éveille en elles on ne sait quel obscur masochisme, quel appétit de sacrifice et de servitude venu du fond des âges ou du fond de la nature féminine elle-même.

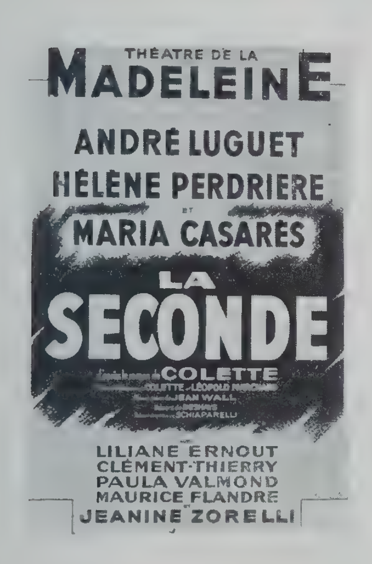
» ... Fanny, l'épouse légitime, plus jeune d'au moins quinze ans que son imbécile de grand homme, amoureuse de lui, bien entendu, sûre d'être trompée chaque fois que l'occasion s'en présente, résignée à l'être par une sorte de soumission fascinée, parce que c'est inévitable, parce que toutes ces aventures d'homme à succès doivent être sans conséquence, par indolence, par une complaisance secrète pour son rôle de femme de harem, et aussi parce qu'aussi longtemps que l'infidélité de son mari reste pour ainsi dire abstraite, tant qu'elle n'a pas à la voir, elle lui reste supportable.

. . . .

» Jane Aubaret, la parfaite secrétaire, la maîtresse de Farou. Plus jeune que Fanny, mais avec l'expérience que lui ont donnée plusieurs aventures ; active, précise, positive, industrieuse. Elle a su se rendre indispensable, non pas seulement à Farou, mais à Fanny elle-même. Elle n'est pas seulement secrétaire, mais gouvernante, intendante, confidente ; elle dirige la maison. Rien ne se fait sans elle, et elle fait tout. Elle a aussi l'art de subir les humiliations et les rebuffades. Elle n'occupe dans le harem Farou que la seconde place, au-dessous de la femme légitime, de la favorite. »

THIERRY MAULNIER.

...à la scène





« La révélation vient de Mlle Maria Casarès, que nous avions principalement admirée dans des rôles où elle pouvait donner libre cours — parfois un peu trop — à sa magnifique force dramatique : la voici dans un emploi tout différent. Elle y est admirable. C'est Fanny elle-même. J'allais écrire : c'est Colette elle-même. »

THIERRY MAULNIER.

« André Luguet s'est amusé à composer un Grand-Farou-en-coup-de-vent, qui provoque le rire. Le jeune Clément Thierry montre dans son jeu de la spontanéité et une netteté très sympathique. »

JEAN NEPVEU-DEGAS.



«... La lumineuse Mlle Hélène Perdrière a montré une fois de plus son intelligence, son sens des nuances, son métier. Elle marie habilement le charme et l'aigreur du personnage.»

J.-J. GAUTIER.



Photographies Bernand.

Au Théâtre Hébertot

LE FEU SUR LA TERRE

OU LE PAYS SANS CHEMIN

par François Mauriac, de l'Académie française

LA PIÈCE

Pour

« Aprement discutée à son apparition, durement accueillie par certains critiques, la pièce de François Mauriac répond à toutes les objections de la seule manière qui soit incontestable : en durant. Elle vit, comme ses personnages vivent, et parce que ses personnages vivent... Chacun d'eux, même les moins amplement partagés à la scène, apporte la densité d'une destinée complète : on les sent enfantés par le romancier, invinciblement, plus qu'agencés par l'auteur dramatique pour le mirage de la rampe. Comment dire ? Quand on assiste à une pièce de Mauriac, réussie ou non, on a toujours l'impression que le décor est une vraie maison, et on ne peut se défendre de suivre les êtres à la fois dans les autres parties du logis, et dans les autres années de leur destin. Pour la même raison, on n'en a pas fini avec eux en quittant ce spectacle : ils s'imposent, ils se prolongent dans le souvenir, ils se mêlent aux vivants quotidiens, à peine moins réels qu'eux, et on se surprend à les leur comparer. Laure et Maurice Duprat de la Sesque, les héros du *Feu sur la terre*, sont ainsi doués de cette mystérieuse existence. Peu importe qu'ils irritent ou qu'ils révoltent : ils sont.

DUSSANE.

« Voilà peut-être la plus caractéristique, la plus spécifique des pièces de M. François Mauriac. Moins linéaire qu'*Asmodée*, plus multiple que *les Mal-Aimés*, plus touchante que *Passage du Malin*, *le Feu sur la terre* nous propose l'étude d'un caractère au milieu d'un portrait de famille. *Le Feu sur la terre ou le Pays sans chemin* : la première partie du titre plante le décor en pays landais ; la seconde définit la passion du personnage central. De son sujet, l'auteur de *Genitrix* aurait pu faire un roman, mais il est évident que M. Mauriac a tout de suite été empoigné par le déroulement théâtral de l'action, qu'il a vu entrer et sortir ses héros et qu'il a senti les scènes à faire. La plupart d'entre elles sont bien organisées ; quelques-unes conduites jusqu'à leur extrême limite, avec une espèce de rage impitoyable — à la manière de Strindberg. »

J.-J. GAUTIER.

Contre

« ... Encore que l'atmosphère locale et familiale soit exactement celle que M. Mauriac nous dépeint depuis trente ans, il y avait dans tout cela la matière d'un de ces romans où l'auteur du *Fleuve de feu* excelle. La matière d'un drame ? Point. Aucun ressort de l'ouvrage qui soit un peu naturel et nécessaire. Tout le premier acte est d'une maladresse insigne. Pour nous faire connaître ce qu'il faut bien que nous sachions, M. Mauriac use des plus grossières ficelles : je vous recommande la visite du curé. L'acte II, avec l'apparition d'Andrée, la femme, et de l'enfant, avec les rugissements du grand-père et l'attendrissement banal de la grand-mère, confine au mélo. L'acte III est probablement le meilleur, je veux dire le moins raide et le moins artificiel çà et là, l'accent inimitable de M. Mauriac s'y retrouve enfin. Pour le quatrième, si lent, si gauche, et d'un feu si frêle (si l'on me permet cette allusion au titre), il achève dans la déception un ouvrage lourd, indécis, et dont toute l'articulation repose sur les rouages les moins crédibles.

» La cause de tout cela ? Il n'y en a pas d'autre que l'incompatibilité foncière des dons du dramaturge avec les dons du romancier. Qui possède les uns ne saurait posséder les autres, comme j'ai essayé de le démontrer ailleurs, sans que personne ait jamais pu m'opposer la moindre exception valable à travers des siècles de théâtre et de littérature. M. Mauriac, romancier type, a besoin de la durée et du foisonnement. Quand il veut ramasser et styliser, il tombe malgré soi dans la caricature. J'ajoute que la langue de M. Mauriac est singulièrement antidramatique. Rien qui y soit jamais percutant, comme c'est le cas chez M. Salacrou, chez M. Anouilh, et chez M. de Montherlant les jours qu'il est bien inspiré. Tous les personnages de M. Mauriac parlent le même langage inauthentique, qui est un langage écrit ; ils parlent *comme dans un livre*, comme dans ce livre qui pouvait si bien nous conter leur histoire dans ses profondeurs, et que M. Mauriac, pour son malheur et pour le nôtre, s'est refusé à écrire. »

FRANCIS AMBRIÈRE.



François Mauriac, par Gus.

LA PIÈCE

Pour

« ... *Le Feu sur la terre* me semble la pièce la plus significative (et sans doute aussi, théâtralement parlant, la meilleure) que François Mauriac nous ait donnée depuis *Asmodée*, non qu'elle constitue à proprement parler, dans son œuvre, un pas en avant, un renouvellement, mais parce qu'elle rassemble en quelque sorte, parce qu'elle organise ses préoccupations et ses obsessions principales autour d'un sujet qui est un des plus grands sujets qui soient : l'amour dans l'impossibilité et dans la stérilité, l'amour dans le double cercle de destruction et de désolation où il ne trouve d'issue ni charnelle ni métaphysique, ni dans l'univers sensuel qui est aux yeux des ascètes la dérision de sa vocation spirituelle, ni dans l'appel divin qui n'est aux yeux des matérialistes que le substitut mystificateur de sa vocation terrestre. »

THIERRY MAULNIER.

Contre

« L'échec au théâtre a toujours quelque chose de plus cruel que dans tout autre domaine de la création humaine. Le théâtre, pour justifier son artifice, a besoin d'une adhésion immédiate des spectateurs pour prendre vie. Il doit atteindre spontanément cette collectivité complexe qu'est le public. Un seul lecteur suffit à justifier un roman, et sa solitude ne nuit nullement à l'œuvre, mais une salle réticente et qui ne se sent pas la gorge serrée par l'émotion empêche une œuvre dramatique de vivre normalement. Le succès au théâtre a toujours quelque chose d'un peu provocant, par les manifestations extérieures dont il s'accompagne ; en contrepartie, l'échec y est plus brutal, plus irrémédiable. On s'y sent mal à l'aise et, prenant parti tour à tour pour l'auteur ou les acteurs, on cherche successivement à chacun des excuses ou des consolations en faisant retomber la responsabilité des fautes sur l'autre. »

RAYMOND COGNIAT.



Dans le décor de Paul Colin on reconnaît Jany Holt (au centre), Jean Leuvrais, Claire Jordan, Yvette Andreyor (à droite).



Jany Holt et Jean Leuvrais, frère et sœur dans le Feu sur la terre.

L'INTERPRÉTATION

Pour

« ... Dans l'ensemble la pièce est admirablement jouée. Je l'ai dit, Jany Holt mérite tous les éloges. On ne peut être plus vrai et plus pathétique. Un nouveau venu, Jean Leuvrais, est, me semble-t-il, le premier acteur vraiment mauriacien que j'aie vu à la scène. On n'oubliera pas son beau visage anxieux. Claire Jordan est une Andrée très touchante. Yvette Andréyor a obtenu un succès personnel dans le rôle de la mère. Michel Lesage m'a paru un peu mou dans le personnage du séminariste, personnage à vrai dire assez inutile. »

GABRIEL MARCEL.

Contre

« ... La pièce est médiocrement jouée dans la correcte mise en scène de M. Jean Vernier. Mlle Jany Holt (la sœur) est plus heureuse dans ce rôle qu'elle n'a été de longtemps, et j'ai goûté quelques-uns de ses accents, mais elle a des attitudes qui ne concordent guère avec son personnage provincial. La meilleure comédienne sur le plateau est de beaucoup Mlle Claire Jordan, d'une beauté si saine et d'une expression si naturelle ; hélas ! elle n'a que peu de chose à dire. »

FRANCIS AMBRIÈRE.

Photographies Bernand.

LA DERNIÈRE AVENTURE

D'ANDRÉ GIDE

LA COMÉDIE FRANÇAISE



Phot. Bernand.

Est-ce parce qu'ils emportent leur mystère que nous n'arrivons jamais à croire à la disparition des êtres que nous aimons ?

Même sur son lit de mort, André Gide avait conservé un sourire mince, à la fois désabusé, amusé, et si subtilement spirituel que peu de sourires vivants m'ont obsédé avec une telle intensité. Il ne m'apparut ni plus insaisissable, ni plus secret, ni moins charmeur, ni moins envoûtant que lorsque nous guettions sur son visage, au cours des répétitions des *Caves du Vatican*, la trace des plaisirs ou des déceptions que l'interprétation des comédiens pouvait lui apporter. Cette aristocratique maîtrise de soi qui nous avait tous éblouis, subjugués dès les premières heures de travail en commun, je la retrouvais la même, aussi tendue et aussi sereine, sur ces traits que la mort n'avait su contraindre à s'abandonner.

C'est pour cela sans doute qu'au retour de notre tournée en Scandinavie, quand nous avons repris pour la quarantième fois et devant une salle bondée la série des dix-sept tableaux des *Caves*, la mort d'André Gide ne pouvait faire que le jeu des comédiens ne se trouvât pas tendu comme au premier soir, dans une interrogation avide, pour savoir s'il serait satisfait. Ce soir-là, à la fin du gala où *les Caves* furent présentées à l'une des salles les plus brillantes mais les plus frondeuses qui se puissent rassembler dans le monde intellectuel, j'ai assisté à une expérience que je crois unique. Quand le rideau se fut baissé sur une atmosphère durcie, où des acclamations bruyantes ne réussissaient pas à rompre tout à fait ni le silence d'un respect quasi religieux mais déconcerté, ni la rage muette d'une hostilité d'un demi-siècle ; à ce moment si terrible pour un comédien, où semble hésiter la réponse qu'il a voulu forcer par des mois de travail dans l'amour, où il se prend à douter de soi dans une angoisse assoiffée du moindre réconfort, les dix-huit interprètes des *Caves du Vatican*, massés derrière la porte de fer qui sépare le plateau de la loge où se tenait André Gide, totalement oublieux de leur rôle, de leur propre succès, du public et d'eux-mêmes, ne vivaient plus que pour savoir si lui, le grand vieillard, si lui, le maître vénéré, aimé, chéri, si lui n'avait pas été déçu par eux.

Je ne sais si Gide a été bouleversé autant que je l'ai été moi-même par l'étrange grandeur de cet hommage. Mais tous ceux qui ont connu la vie du théâtre comprendront ce que cela veut dire : une troupe de comédiens qui spontanément pousse l'audace et la foi jusqu'à déposséder le public de son rôle naturel de juge suprême au profit de l'auteur lui-même, placé d'emblée au-dessus du tribunal des gloires éphémères.

P.-A. Touchard.
Administrateur général de la Comédie-Française.

ANDRÉ GIDE

LES CAVES DU VATICAN

sotie

nrf

Une farce ?...

... Je ne veux pas connaître le roman ou la sotie... Je ne sais pas qui est M. André Gide... Je suis devant une longue farce... **extrêmement amusante...**

THIERRY MAULNIER.

... ou une curiosité de lettré ?

La leçon du livre, si capiteuse, perd à la scène le meilleur de son prix...
... Cela s'étire, fait longueur jusqu'à devenir **mortellement ennuyeux...**

FRANCIS AMBRIÈRE.



LA CHAMBRE DE CAROLA

QUINZIÈME TABLEAU

Lafcadio est installé dans un compartiment de première classe. Ses gestes et ses attitudes vont de pair avec les phrases du premier récitant. De même pour Fleurissoire, avec le second récitant. *(Fleurissoire entre par la portière.)*

LE PREMIER RÉCITANT

parlant pour Lafcadio.

Oh! d'où sort cet étrange vieillard ?...

LE SECOND RÉCITANT

parlant pour Fleurissoire.

Ah! l'aimable garçon! presque un enfant encore. En vacances, sans doute. Qu'il est bien mis! Son regard est candide. Quel repos ce sera de dépouiller ma défiance! S'il savait le français, je lui parlerais volontiers...

LE PREMIER RÉCITANT

Entre ce sale magot et moi, quoi de commun ? Qu'a-t-il à me sourire ainsi ? Se peut-il qu'il y ait des femmes pour caresser encore les vieillards !... Cadio, mon petit, le problème se pose : faire accroc à cette destinée. Mais comment ? Tiens ! je vais lui offrir du cachou. Qu'il accepte ou non, nous verrons toujours bien dans quelle langue.

FLEURISSOIRE

refusant avec son plus charmant sourire.

Grazio ! grazio !

LE PREMIER RÉCITANT

Rien à faire avec le tapir. Dormons. *(Lafcadio rabat son chapeau sur ses yeux.)* ***Le petit vieux, que je sens là, croit que je dors. A-t-il bientôt fini de jouer avec la lumière ? Que fait-il à présent ? Il enlève sa veste ? Ah ! tout de même, regardons. Il n'a pas l'air heureux. Il doit souffrir d'une fistule ou de quelque affection cachée.*** *(Fleurissoire cependant fait de vains efforts pour faire entrer un bouton dans son faux col. Puis Fleurissoire s'est approché de la porte et cherche à voir son reflet dans la vitre.)* ***Il n'y parviendra pas tout seul... L'aiderai-je ? Qui le saurait ? Là. Tout près de ma main, sous ma main, cette double fermeture, que je peux faire jouer aisément ; cette porte qui, cédant tout à coup, le laisserait crouler en avant : une petite poussée suffirait ; il tomberait dans la nuit comme une masse ; même on n'entendrait pas un cri... Un crime immotivé, quel embarras pour la police ! Ce n'est pas tant des événements que j'ai curiosité, que de moi-même. Qu'il y a loin entre l'imagination et le fait !... Et pas plus le droit de reprendre son coup qu'aux échecs. Bah ! qui prévoirait tous les risques, le jeu perdrait tout intérêt !... Là, sous ma main, cette double fermeture — tandis qu'il est distrait et regarde au loin devant lui — joue, ma foi ! plus aisément encore qu'on n'eût cru. Si je puis compter jusqu'à douze, sans me presser, avant de voir dans la campagne quelque feu, le tapir est sauvé. Je commence : une, deux, trois, quatre — lentement ! lentement ! — cinq, six, sept, huit, neuf, dix, un feu.***

(Lafcadio précipite Fleurissoire par la portière, qu'il referme ensuite, à contre vent, et avec peine.)

Extrait des *Caves du Vatican* ;

LE COMPARTIMENT DE LAFCADIO



Décors et costumes de Denis Malclès.



Henri Rollan (Julius de Baraglioul).



Georges Vitray (Anthime-Armand Dubois).



Yonnel (Juste-Agénor de Baraglioul).

LA MISE EN SCÈNE
DE
JEAN MEYER

« ... Extrêmement solide, et d'un rythme aussi bon que l'exigeait la nature de l'ouvrage, où il fallait compenser une certaine lenteur. »

THIERRY MAULNIER.

LE DÉCOR
DE
J.-D. MALCLÈS

« La Comédie-Française s'est prodiguée ! Les décors pliants, comme des paravents, de M. Malclès résolvent les difficultés des changements rapides ; ils sont pleins d'esprit. Ce sont des « états d'âme ». Ils aident autant que le texte à comprendre les personnages ; et c'est vite fait. »

L'INTERPRÉTATION

« L'interprétation est belle. M. Yonnel, aidé par la concision du texte — quel bonheur qu'il soit concis ! — sauve héroïquement la scène de l'aïeul... C'est du Greuze. Cela suffit ! M. Henri Rollan a fait de Julius un dindon royal, le bec haut, gonflé de vanité, rusé et sot qui a ravi ! Et sa voix, qu'il perche haut, sa diction moqueuse font des prodiges. J'ai aimé le débutant Alexandre, Lafcadio racé, provocant, menacé de tendresse... Quel dommage qu'il ait si peu à ouvrir les lèvres... Le trichage des disques est odieux, et, loin de compléter le théâtre, il en accuse les infirmités. Jean Meyer, grime vivace, Chamarat, ganache finement étudiée, Georges Vitray, qui parle un peu gros, ont bien composé les aspects des fantoches et bien dit ce qu'ils ont à dire. A nous d'étoffer...

» Réussite supérieure du côté des comédiennes. Berthe Bovy est délicieuse en maman de petite noblesse, d'esprit moyen... Mais il faut tant d'esprit pour jouer les âmes simples ! Mme Bretty mime spirituellement les défaillances de la dévote avare forcée de livrer son argent. Mmes Germaine Rouer et de Chauveron sont excellentes. Mais le « nanan », c'est Renée Faure en Geneviève et Jeanne Moreau en Carola ; la jeune émancipée, encore timide, brisant du bec sa coquille ; la fillette profanée, mais dont le corps reste frais et le cœur, droit. Ces deux poupées animées iront dans la vitrine de nos souvenirs. Ce sont de vrais objets d'art. »

ROBERT KEMP.



Jeanne Moreau (Carola Venitequa).



Roland Alexandre (Lafcadio Wluiki).



Renée Faure (Geneviève).

Photographies Bernand.

A PROPOS DE LA REPRISE DE L'ŒDIPE D'ANDRÉ GIDE

HONNEUR A JEAN VILAR

Quel dommage qu'André Gide ne soit plus ! La représentation de son *Œdipe*, au Marigny, pouvait le réconcilier avec cet art dramatique qui lui fit trop souvent grise mine, en lui découvrant un homme de théâtre enfin selon ses vœux : un metteur en scène qui ne pose pas de questions de mise en scène (car ces dangereuses questions ne doivent jamais être débattues devant le public), doublé d'un acteur en tous points admirable, qui est sans doute le grand acteur tragique et ironique de notre temps. Je n'ai pas vu les débuts de Jean Vilar (il était étonnant, paraît-il, en 1945, dans *le Songe*, de Strindberg), et je me reproche beaucoup de ne l'avoir jamais suivi en Avignon : c'est là qu'il monte et joue, chaque année en juillet, dans le décor merveilleusement variable du palais des Papes (grandiose côté cours, et familier côté jardins), quatre spectacles de son choix.

Mais je lui suis très reconnaissant de m'avoir délivré de l'approximation livresque de quelques œuvres réputées injouables en France, telles *Meurtre dans la cathédrale*, de T. S. Eliot, et *Henri IV*, de Pirandello. Et mon plus grand, mon plus vrai souvenir de théâtre reste lié à ce qu'il fit en 1948, du *Richard II*, de Shakespeare, au théâtre des Champs-Élysées.

Si j'évoque Jean Vilar dans ses rôles principaux (qu'il s'agisse de Thomas Becket, archevêque de Cantorbery, de Richard II d'Angleterre, du dément qui se croit Henri IV d'Allemagne, et d'Œdipe, roi de Thèbes), je suis autant frappé par la constance du costume — la robe antique ou la robe du moyen âge — que par sa façon virile et proprement tragique de porter ce costume.

Car le vêtement moderne, qui engonce les jointures et stabilise en quelque sorte la marionnette, s'oppose à la valeur expressive du corps, gêne la vivacité des mouvements, sacrifie le naturel et l'ampleur du geste. Seule la tunique flottante et souple convient à l'hiératisme comme à la mobilité des héros de théâtre. Et Jean Vilar la porte mieux que personne. Il fallait le voir, archevêque de Cantorbery promis à une mort violente, se draper dans cette robe qui devenait le suaire de son martyre. Et il faut le voir aujourd'hui, Œdipe traqué par le destin, gravir les marches de son trône avec l'agilité d'un guerrier lydien puis se déployer face au ciel comme un oiseau de proie en jetant avec sa pourpre ces paroles magnifiques :

« Ah ! je voudrais échapper au dieu qui m'enveloppe, à moi-même. Je ne sais quoi d'héroïque et de surhumain me tourmente. Je voudrais inventer je ne sais quelle nouvelle douleur. Inventer quelque geste fou qui vous étonne tous, qui m'étonne moi-même et les dieux. »

Mais pas plus que l'habit ne fait le moine, la robe ne fait le tragédien : il lui faut encore la stature convenable et cette sorte d'aisance cabrée qui exprime autant que les mots la témérité et la ténacité du héros en butte à l'hostilité des hommes ou des dieux. Il lui faut aussi le fameux masque, la bouche carrée criant sa douleur surhumaine et vomissant tout à coup un flot d'imprécations.

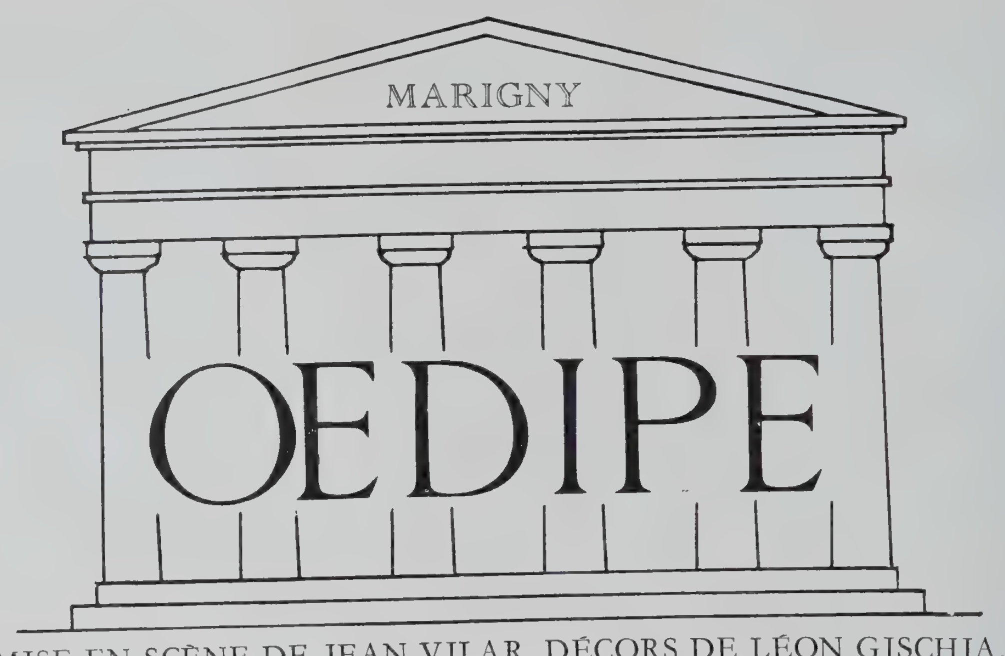
Ces qualités remarquables sombreraient vite dans la monotonie (car rien n'est plus monotone, au demeurant, que la mimique et le masque tragiques) si Jean Vilar n'avait en outre ce génie de la recréation, des soudaines ruptures de pathétique, et qui tient tout entier dans son regard.

Ce regard, il s'en sert comme d'un réflecteur à la fois très subtil et très puissant, qui balaie sans cesse le champ du drame. Et s'il en corrige l'angle indéfiniment, c'est moins pour se donner de la hauteur ou de la familiarité, de l'insolence ou du mépris, que pour respecter l'ambiguïté fondamentale des personnages doubles ou triples qu'il incarne.

Car Jean Vilar nourrit une préférence marquée pour ces caractères complexes, pour ces héros singuliers qui se présentent de profil ou qui tournent le dos au spectateur, qui se prennent à rire en plein drame ou qui ont de brusques éclairs de conscience au cœur même de la folie.

D'où son extraordinaire interprétation de l'*Œdipe* d'André Gide, qui passe sans façon de l'extrême gravité à l'extrême fantaisie. En portant à la scène cette réflexion dialoguée, en prêtant sa voix savoureuse et ses gestes nets à ce mythe apparemment anachronique, Jean Vilar s'est mis à ressembler à l'auteur de la pièce. Il est très émouvant de retrouver à travers lui, nerveux ou nonchalant, sérieux ou enjoué, et jusque dans ses sautes d'humeur et ses soudaines impatiences, le grand écrivain que nous avons perdu.

Justin Saget.



MISE EN SCÈNE DE JEAN VILAR. DÉCORS DE LÉON GISCHIA.

GIDE DRAMATURGE

Le plaisir que nous a donné cet exercice de haute scolarité, cette facétie de « cacique », ces simulations philosophiques, ces finesses d'opérette, école Meilhac ou à la manière d'un Maurice Donnay sans aménité, a été beaucoup plus vif que je ne l'espérais. Ce fut vraiment un divertissement de blasés. Et je félicite d'abord Jean Vilar, qui a mis la pièce en scène avec tant d'esprit, d'intelligence, un sentiment si juste de ce qu'elle est, je veux dire un « objet » de vitrine, une parodie acide, glacée, beaucoup moins importante que ses admirateurs ne s'essoufflent à le prétendre, mais parfaite dans ses étroites limites ; une curiosité littéraire... On discerne vite l'ironie des décors miniatures de Léon Gischia — la Thébaïde dans une noisette, dans le manche d'un porte-plume — et la drôlerie des cheveux nattés, la somptuosité du costume de Créon, à la coupe de bonbons, où il puise en vieux sybarite, la pâleur de Tirésias, marmoréenne, pareille à celle d'un Lazare revenu du pays dont il ne dira jamais rien, m'ont régalé.

L'*Œdipe* de Sophocle, fameuse venaison dont on accommode ici les restes, est comme parée de quarts de citron qui en ragaillardissent les fumets et égayent l'œil.

C'est joué à ravir. Jean Vilar est chez lui à Thèbes. Plus intelligent que le personnage, il nous offre un Œdipe dédoublé qui se regarde et se juge vivre, mesure ses gonflements vaniteux, s'applaudit de ses imprudences ; qui joue au philosophe, mais n'est pas sa dupe. Il ressemble beaucoup, de masque, à M. Jules Romains, quand il se moque presque secrètement de ses auditeurs et leur offre avec gravité quelque savoureux canular. Pierre Bertin, Créon douillet, bardé de lard, sensible, paupières mi-closes, béat, jouisseur, impitoyable, est d'un bout à l'autre excellent. Un peu « pasteur » et monotone, mais noble après tout, doctoralement déiste et opiniâtrément prédicant, M. William Sabatier figure Tirésias et parle le texte édifiant avec une force qui ne cache heureusement point les diableries gidiennes. Les deux fils, Bernard Dhéran-Étéocle et J.-F. Calvé-Polynice, rôles assez faciles, ont de l'éclat, des voix jeunes et des silhouettes plaisantes. Mme Dasté, visage gravé dans l'onyx, fait glisser spirituellement au comique, de loin en loin, le personnage de Jocaste... Que c'est fait avec grâce ! Les deux jeunes filles, Mlle Carrère-Antigone et Mme Élina Labourdette-Ismène, sont en cristal. La première, moelleuse et chaste ; la seconde, pétillante de rires, de perversité, dangereux petit démon.

Les deux Thébains qui forment le « chœur », MM. Outin et Juillard, que leur pourrait-on reprocher ?

Bref, l'exécution est irréprochable. Disons plus. Elle a de la verve ; elle dynamise un texte réticent, contraint, cuit et recuit.

Quant à Œdipe, en soi, que dirai-je de plus ? Exercice scolaire, j'y reviens. L'émotion qui finalement s'en dégage et survit aux ironies et aux ambitions mêlées d'André Gide, vient de la

légende, belle et sombre, et de Sophocle... Ce grand débonnaire, qui se laisse après vingt-cinq siècles dépouiller et exploiter, mérite bien qu'on dise : « Ces beautés que vous applaudissez, elles sont de lui ! Ces « nouveautés » viennent de sa lointaine Colone, poudrée d'argent. Payez-lui au moins en hommage quelques droits d'auteur... »

Les fureurs revendicatrices d'Œdipe contre les dieux, leur prescience et leurs oracles qui l'emprisonnaient dans des « nécessités », ces spasmes d'un libre arbitre aux abois, elles étaient dans le plaidoyer d'Œdipe, assis sur sa pierre en vue des murailles d'Athènes.

Sophocle n'aurait pas osé faire prolonger l'inceste d'Œdipe d'une génération encore et allumer chez les deux petits princes ce désir impudent de leurs sœurs. Cela est la part du Gide aristophanien. C'est ainsi que dans Lysistrata Donnay renchérissait sur son modèle...

Quant à la philosopbie personnelle de cet Œdipe-là, elle n'est, permettez-moi de le dire, que fausse profondeur. Je m'ébaudis quand on me cite la fameuse réponse unique à toutes les questions : « C'est l'Homme, et cet homme unique pour chacun de nous, c'est Soi. » Beau truisme ! L'anthropocentrisme et l'étude de l'homme par l'homme dateraient du gidisme ! La réponse à l'énigme du Sphinx élargie en « tarte à la crème de la philosophie », quelle est donc cette merveille ? Quand l'homme répond : « l'Homme ! » cela marque la limite de son savoir, de sa puissance. Au vrai, cela revient à dire : « L'explication du cosmos est trop difficile pour moi... » Et celui qui, revenant à la charge, reprendrait : « Mais, tu dis l'Homme... Qu'est-ce que l'Homme ? » dégonfle aussitôt la prétentieuse formule et la vide, oserai-je dire, de son vide !

La vraie nouveauté, je crois, c'est l'introduction dans les discours de Tirésias de l'idée chrétienne de pénitence, de rachat par le repentir et l'humilité ; solution repoussée par l'orgueil d'Œdipe, qui prétend être à la fois son juge et son bourreau et choisit pour lui le supplice des yeux arrachés et des longues ténèbres. Il substitue sa justice à la justice divine. Il est luciférien. Un sens neuf est en effet donné au geste antique, à l'*hybris*, à la démesure.

C'est donc intéressant. Mais, au nom de Zeus ! ne crions pas au miracle ! L'Œdipe gidien n'éclaire pas la destinée humaine. Il n'ajoute qu'une flammèche au soleil de Sophocle ».

ROBERT KEMP.



Phot. P. Jahan.

Au centre : *Œdipe (Jean Vilar) entouré de gauche à droite par Créon (Pierre Bertin), Etéocle (Bernard Dhéran), Polynice (Jean-François Calvé), Jocaste (Marie-Hélène Dasté) et Ismène (Elina Labourdette) ; à gauche : Tirésias (William Sabatier) et Antigone (Anne Carrère) dans les costumes et décors de Léon Gischia.*



Phot. Lipnitzki

Georges et Ludmilla Pitoëff, qui furent les créateurs de l'Œdipe de Gide en 1931. La pièce n'eut alors aucun succès.

Phot. Ber

Jean Vilar et Anne Carrère, Œdipe et Antigone 1951. Enthousiasme du public, pour lequel ce fut une révélation.

PIÈCES DE PHILOSOPHES

GABRIEL MARCEL

Entre les mois de novembre 1949 et d'avril 1951 le calendrier des spectacles parisiens a enregistré, parmi les succès de la scène, les reprises d'*un Homme de Dieu* et de *la Chapelle ardente*, ainsi que la création de *Rome n'est plus dans Rome.* Il n'en fallait pas plus pour provoquer l'éclosion d'une de ces légendes qui enchantent les chroniqueurs, avides de rédiger au galop un « papier brillant » : comment auraient-ils résisté à la tentation d'annoncer qu'à soixante ans Gabriel Marcel se trouvait subitement « découvert » ? Maintenant qu'ils ont eu le loisir de tirer leur feu d'artifice éphémère, il sied de rendre ses droits à une vérité moins simpliste, mais bien plus noble, et riche en prolongements.

En effet la carrière de Gabriel Marcel comme auteur dramatique a débuté en 1914, lorsqu'il publia ses deux premières pièces *(la Grâce* et *le Palais de sable)* sous ce titre significatif: *le Seuil invisible.* Depuis lors il en a fait paraître une vingtaine d'autres, dont une bonne moitié au moins furent représentées et chaleureusement accueillies en diverses occasions. Bien mieux, elles suscitèrent d'ardentes polémiques, utile contribution à l'inépuisable débat sur le théâtre à thèse et le théâtre d'idées. Par respect pour cette humble mais solide vérité, on m'excusera donc de ne point parler des représentations données au théâtre de l'Œuvre, au théâtre Charles-de-Rochefort, et au théâtre Hébertot comme d'une *révélation* de Gabriel Marcel. Considérant qu'*un Homme de Dieu* et *la Chapelle ardente* datent de 1925, tandis que *Rome n'est plus dans Rome* fut composée en janvier 1951, j'y verrais plutôt l'occasion d'une très suggestive confrontation.

Aucune hésitation pour les auditeurs d'*un Homme de Dieu.* Le pasteur Claude Lemoyne avait-il gardé à son foyer une épouse infidèle par générosité ou par égoïsme ? Edmée avait-elle accepté ce pardon par repentir ou par lâcheté ? Leur fille, Osmonde, va-t-elle se conformer à une vertueuse légalité ou rejoindra-t-elle l'homme qu'elle aime ? La force du drame tient à ce que Gabriel Marcel y dépeint, étroitement mêlés, quels troubles naissent de l'ambiguïté des sentiments et quels doutes implique l'idée d'un choix qui rompt avec tout le passé. Mais pour les trois protagonistes le problème demeure d'ordre moral et strictement intime.

Il n'en est plus tout à fait de même avec *la Chapelle ardente.* Car il ne semble point qu'Aline aurait prétendu envoûter tout son entourage dans le culte d'un mort si le fils qu'elle pleure n'avait été tué à l'ennemi. Si donc nous croyons pouvoir marquer une évolution dans l'œuvre dramatique de Gabriel Marcel, il conviendra d'en trouver les premiers signes dans cet ouvrage qui date déjà d'un quart de siècle. Sur cette tragédie familiale, conduite avec une inflexible rigueur, pèse déjà l'ombre sinistre de la guerre mondiale. Ainsi la présence du réfugié allemand Werner Schnee allait-elle évoquer, en 1936, les démences de l'hitlérisme dans cette « tragédie de la mauvaise conscience » qu'est essentiellement *le Dard.* Un pas de plus et nous voici amenés au sujet d'une brûlante actualité qui fait le thème de *Rome n'est plus dans Rome.*

Gardons-nous pourtant des généralisations hâtives ! Ils ne sont pas nombreux les Français qui, désespérant du sort de notre patrie, seraient sûrs de trouver un poste de professeur au Brésil pour échapper à la ruée des hordes rouges. D'autre part, la fière proclamation de Sertorius se targuant d'emporter la vraie Rome à la semelle de ses souliers, ne rencontrerait aujourd'hui d'écho que lancée sur les ondes par Charles de Gaulle, François Mauriac ou Louis de Broglie. Très habilement Gabriel Marcel a circonscrit le débat dans un climat d'humanité moyenne, excluant la seconde de ces hypothèses pour mieux accréditer la première : son Pascal Laumière est un écrivain de troisième ordre qui pourra, sans déshonneur, occuper une chaire d'Université. Grâce à la médiocrité de ce velléitaire, le dramaturge peut déployer autour de Laumière un éventail des réactions familiales devant ce projet d'exode et sa réalisation dans une Amérique ensoleillée. S'étonnera-t-on que le falot Pascal, aussi choqué par un rigide dominicain qu'il est séduit par un tendre franciscain, nous touche moins que sa femme, la Renée, qui s'est vengée de se sentir son inférieure en l'avilissant peu à peu ? Tandis que Pascal pérore devant sa belle-sœur ou devant le micro, c'est cette complicité entre Renée Laumière et Gabriel Marcel qui nous fait reconnaître en ce philosophe un véritable auteur dramatique.

René Lalou.



Claude Martin et Jeanne Serval.

LA CHAPELLE ARDENTE

AU THÉATRE CHARLES-DE-ROCHEFORT.

« Cette pièce, qui fut en avance il y a une vingtaine d'années ; cette pièce, qui ressemble à certains Vildrac ou au Jean-Jacques Bernard du *Feu qui reprend mal;* cette pièce, qui étudie un caractère, pose un cas, résout un conflit ; cette pièce, qui devait servir d'illustration à l'école du silence, de la rigueur, du dépouillement : la voilà qui revoit, aujourd'hui, les feux de la rampe, suscitant l'enthousiasme des jeunes comédiens qui l'interprètent comme une chose nouvelle.

» A nous, ses défauts apparaissent aussi nettement que nous apparaissaient, jadis, ses qualités. Elle date. Elle appartient au théâtre des phrases non terminées. Son dialogue pâtit de trop de points de suspension. A présent nous aimons moins les mots « souffrance » et « torture » appliqués à des remous d'âme. Nous trouvons ces personnages complaisants pour leurs problèmes. »

J.-J. GAUTIER.

ROME N'EST PLUS DANS ROME

AU THÉATRE HÉBERTOT.

Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

SERTORIUS.

Est-ce qu'on emporte la patrie sous la semelle de ses souliers ?

DANTON.



« La clarté, la vigueur des trois premiers actes nous ont conquis. Il me faut avouer que les deux autres nous laissent hésitants et à demi désemparés. Le problème religieux se substitue à l'improviste aux problèmes moins universels, mais, dans l'actualité, plus neufs et très pressants de la fidélité à la patrie, de la confiance qu'on lui doit garder. La foi, et spécialement la foi catholique, joue le personnage *ex machina* qui, sans les résoudre, « évanouit » les difficultés qu'on nous exposait si chaudement. Nous ne comprenons plus.

» Mais les trois premiers actes, j'ai joie à le redire, sont dans leur sévérité constamment captivants, angoissants. Je me demande même s'ils ne sont pas dangereux. C'est un attrait de plus ; et une inquiétude, de surcroît.

» ... M. Gabriel Marcel est servi par d'excellents interprètes. M. Jean Deschamps surtout, avec sa belle voix et sa diction noble. Mme Geneviève Auger a héroïquement dévoué sa beauté, sa voix fraîche au rôle odieux de Renée. Mme Cavadaski, M. Josz, le jeune Muselli, M. Lefèvre-Bel sont sans reproches ; et je n'en dis pas assez, en toute justice. »

R. KEMP.



Jean Deschamps dans le rôle de Pascal Laumière, *professeur, écrivain, qui est le héros de* Rome n'est plus dans Rome. *A sa gauche : Jean Muselli, qui joue* Marc André, *le jeune adolescent déchiré par toutes les inquiétudes de sa génération.*

Photographies Bernand.

DU PREMIER AU DERNIER SARTRE

par THIERRY MAULNIER.



Phot. Georges Henri.
Jean-Paul Sartre.

ADMIRATEURS et adversaires de Jean-Paul Sartre (et aussi les adversaires admirateurs, qui existent encore, on l'espère, dans notre époque de fanatismes) s'accordent pour considérer que son dernier drame, *le Diable et le Bon Dieu*, rassemble en une sorte de somme théâtrale les thèmes, les idées, les obsessions qui avaient été déjà manifestées dans les pièces antérieures. Il y a donc là une bonne occasion pour tenter d'embrasser dans une perspective générale une œuvre dramatique qui a fait de Sartre, en peu d'années, un des princes du théâtre français contemporain.

Jean-Paul Sartre a quarante-cinq ans. Il n'est donc pas ce qu'on peut appeler un jeune auteur. Mais il est un jeune auteur dramatique. Jean Anouilh, son cadet de cinq ans, a déjà quinze ans de succès derrière lui. En 1944 Sartre n'avait encore conquis que l'attention d'un public assez étroit par un roman, un recueil de nouvelles, quelques essais philosophiques et une première pièce, *les Mouches*, jouée par Charles Dullin dans Paris occupé. Mais *les Mouches*, œuvre surprenante, vigoureuse, noire, où les soucis d'ordre proprement dramatique cédaient un peu trop le pas à la profession philosophique, et où s'affirmait cette esthétique de la laideur et du malaise que le sartrisme a installée dans notre littérature, n'était encore qu'un coup d'essai. Le choix d'un sujet ou plutôt d'un prétexte mythologique — la légende d'Oreste — impliquait, en dépit d'une différence radicale de ton, une sorte d'émulation avec Giraudoux, un des esprits dont Sartre se sent pourtant le plus éloigné. Autant dire que Sartre n'y avait pas encore conquis tout à fait son mode d'expression personnel au théâtre, et bien que l'auteur y donnât à entendre, de façon plus qu'à demi explicite, qu'il faisait acte d'opposition publique à un régime assez peu populaire, la pièce n'eut pas, loin de là, le succès éclatant qui était, vers la même époque, celui de l'*Antigone*, d'Anouilh, de *la Reine morte* ou du *Soulier de satin*.

Aujourd'hui Jean-Paul Sartre est de ces auteurs — on peut les compter sur les doigts d'une main, et il reste des doigts — qui peuvent faire jouer leurs pièces dans les plus grands théâtres, en confier la mise en scène et l'interprétation aux vedettes les plus illustres,

obtenir des directeurs les investissements considérables qu'exigent des œuvres à décors multiples et à cinquante personnages. Toutes les places sont louées pour lui quinze jours d'avance. Il est traduit et joué dans tous les pays du monde, ou peu s'en faut. Le théâtre est devenu le domaine où son talent se manifeste avec le plus d'éclat : celui dans lequel, plus que dans la philosophie, plus que dans le roman même, il a conquis la grande célébrité.

Il ne lui a fallu que quatre grandes étapes : *Huis-Clos*, œuvre extraordinairement audacieuse et forte non seulement par le sujet et par le dialogue, mais par la rigueur de la composition, la vigueur convaincante d'une action pourtant sans événements et comme immobile, la sombre puissance d'envoûtement ; *la Putain respectueuse*, qui est un des chefs-d'œuvre de la satire politique au théâtre ; *les Mains sales*, la plus habile des pièces de Sartre, la plus conforme à ce que le grand public attend du théâtre et demande au théâtre ; enfin *le Diable et le Bon Dieu*, la plus ambitieuse, la plus éclatante dans le déploiement des fastes extérieurs, la plus grandiose par l'étendue des problèmes traités, avec des longueurs, des lenteurs où est payé le prix de la difficulté même de l'entreprise En regard de ces quatre victoires on ne peut mettre que deux demi-échecs : *Morts sans sépulture*, et une reprise manquée des *Mouches*, au cours de la saison dernière, au Vieux-Colombier.

Chacun sait que Sartre n'est pas un pur auteur dramatique C'est là en même temps la force de son œuvre théâtrale et sa faiblesse. La force, parce qu'un art n'atteint jamais sa plus grande dimension que lorsqu'il dépasse ses propres limites pour mettre le spectateur ou le lecteur en face des hauts problèmes de la destinée humaine. La faiblesse, parce que Sartre reste avant tout philosophe, et parce qu'il a conçu l'art dramatique comme un véhicule d'enseignement et presque de propagande au service des idées morales ou politiques qu'il s'est voué à répandre Le théâtre de Sartre est un théâtre d'idées. *Huis-Clos* illustre la conception hégélienne existentialiste de la lutte du *moi* et de *l'autre*. Dans *les Mains sales* l'éthique purement instrumentale du communisme est combattue en même temps que l'idéalisme « qui a les mains pures parce qu'il n'a pas de mains ». Dans *la Putain respectueuse* est posé le problème de la discrimination raciale. *Le Diable et le Bon Dieu* affirme avec une énergie et, on peut l'écrire, avec une âpreté extrême l'athéisme de l'auteur et reprend en même temps l'affirmation de la liberté humaine dans l'angoisse et le déchirement, de la liberté libératrice au service de tous les hommes, qui était déjà celle des *Mouches*.

Il s'agit donc d'un théâtre d'idées. Or, ni du théâtre grec, ni du théâtre élizabéthain, ni du théâtre espagnol, ni du théâtre de Racine, de Corneille, de Molière ou de Musset, on ne peut dire qu'ils aient été des théâtres d'idées. Non qu'ils n'aient servi parfois à soutenir, à illustrer certaines attitudes morales ou religieuses. Mais l'enseignement du théâtre, si enseignement il y a, se fait par la force convaincante des émotions et des images, par la chaleur communicative de la vie. Antigone, Hamlet ou Phèdre peuvent être invoqués à l'appui d'une philosophie, mais ils ne l'enseignent pas. L'Oreste, le Gœtz de Sartre, au contraire, sont trop souvent sur la scène du théâtre comme dans une chaire. On ne peut oublier que c'est l'auteur qui nous parle à travers eux. Or, rien ne lasse plus vite au théâtre, rien de vieillit plus vite que les idées. Le théâtre est vie.

Il se trouve heureusement pour Jean-Paul Sartre qu'en dépit de ses préoccupations didactiques et presque malgré lui, ce philosophe est aussi un auteur dramatique (et un romancier) au sens propre du terme, c'est-à-dire un créateur de vie, et ce qui dans son œuvre est nourri de ses richesses profondes, de ses angoisses et de ses ressentiments est en fin de compte plus important que ce qui n'est que la mise en forme de sa pensée théorique. Ce qui nous touche le plus dans l'œuvre dramatique de Sartre n'est peut-être pas ce qu'il a voulu le plus délibérément y introduire. C'est peut-être ce qu'il est, plus que ce qu'il veut être. L'œuvre dramatique, l'œuvre d'art n'atteignent peut-être les autres que dans la mesure où elles échappent à leur auteur.

T. M.

LES MOUCHES

DE J.-P. SARTRE

Phot. Jean François.

LE MAITRE EN 1943

AU THÉATRE SARAH-BERNHARDT

Ci-dessus : *Charles Dullin dans le rôle de Jupiter.*

L'ÉLÈVE EN 1951

AU THÉATRE DU VIEUX-COLOMBIER

Ci-contre : *Hermantier (Jupiter) entouré de Michel Herbault (Oreste) et de Olga Dominique (Electre).*



Phot. Bernand.



Phot. Lipnitzki.

Electre (Olga Dominique) dans le filet des mouches (les Erinnyes).

MISE EN SCÈNE ET INTERPRÉTATION

« ... Le pesant et la durée de la représentation sont imputables en partie à la mise en scène de M. Hermantier et au tempo élargi qu'il a imposé à sa « compagnie ». L'ingénieux, le véhément Hermantier a pris ses aises... Il savoure l'œuvre, il la mâche lentement — il s'endort à table. Et ses décors ont bien des défauts. Impossible de comprendre le rocher sépulcral encastré un instant dans la porte des lions ni pourquoi les Grecs font venir des nègres pour évoquer leurs morts, ce qui nous transporte chez Katherine Dunham. Impossible de ne pas sourire quand, ayant annoncé qu'il va descendre aux abîmes du crime et foncer dans la boue des fétidités humaines, Oreste, à cette seconde même, se met à gravir un escalier vers la lumière. Pourquoi les mouches sont-elles rouges plutôt que vertes, avec des reflets métalliques ? Je n'ai pas le temps de vérifier si l'emblème, parent du svastika, brodé sur le dos et les poitrines est argien. Cela n'est pas exclu. Mais il est laid...

» M. Hermantier joue Zeus ; il est bien vêtu, bien grimé et parle d'une voix feutrée de confesseur. Il ne manque pas de grandeur. Mme Morane domine par la voix, l'attitude et le style, en Clytemnestre, le reste de la compagnie. Une vive intelligence, du naturel, je ne sais quoi d'énervé et d'hyperesthésique chez Mlle Olga Dominique (Electre) appellent la sympathie. C'est une comédienne. Mais ses moyens physiques n'égalent pas sa volonté. M. Michel Herbault est vigoureux et haut, mais il laisse fuir mollement les beautés du rôle d'Oreste. M. Deschamps joue Egisthe suffisamment pour un rôle où l'auteur n'a pas donné de grands soins. »

Robert Kemp.



LE DIABLE ET LE BON DIEU

de J.-P. Sartre

GŒTZ

... Il n'y avait que moi : j'ai décidé seul du mal; seul j'ai inventé le Bien. C'est moi qui ai triché, moi qui ai fait des miracles, c'est moi qui m'excuse aujourd'hui, moi seul qui peux m'absoudre; moi, l'homme. Si Dieu existe, l'homme est néant; si l'homme existe...

Extrait : (Xe Tableau - Scène IV.)

auche : *Pierre Brasseur*
s le rôle de Gœtz.



HENRICH (Jean Vilar) à genoux.

— Ah ! Baisse ton bras, va ! Nous sommes complices, j'ai voulu vivre leur pauvreté, souffrir de leur froid, de leur faim — ils mouraient tout de même, n'est-ce pas ; tiens, c'était une manière de les trahir.

GOETZ (Pierre Brasseur) devant la croix.

Si un Dieu a pu souffrir pour eux, pourquoi pas un homme ? Es-tu jaloux de moi ?
Donne tes stigmates ! Donne-les !



Phot. Bernand.

CATHERINE (MARIE OLIVIER)
mourante.

— *Je te dis que je les vois.*

GOETZ

— *Où ?*

CATHERINE

— *Partout, jetez-leur l'eau bénite !*

Phot. Lipnitzki.

GOETZ
sous sa tente.

Je veux mettre le Seigneur au pied du mur. Cette fois, c'est oui, ou c'est non. S'il me fait gagner, la ville flambe et ses responsabilités sont bien établies. Allons, joue !...

L'histoire d'une pièce

par CLAUDE BRULÉ.

C'EST dans les jardins sauvages de l'Hôtel Aïoli, à Saint-Tropez, que Jean-Paul Sartre écrivit en mars et avril derniers sa nouvelle pièce, *le Diable et le Bon Dieu.* Chaque matin, après les toasts beurrés et les premiers pamplemousses du petit déjeuner, Sartre descendait rapidement de sa chambre, installait son gigantesque paquet de notes sur une table en osier et commençait d'écrire, de sa minutieuse écriture serrée d'ancien professeur. En fait le projet initial de la pièce remonte à 1949 : on jouait encore *les Mains sales* au Théâtre Antoine lorsque Sartre, invité à dîner par Simone Berriau, directrice du théâtre, lui annonça une grande nouvelle :

— J'ai découvert le moyen, déclara-t-il d'un ton farouchement sérieux, de provoquer une fabuleuse faillite théâtrale ; je vous propose de recevoir ma prochaine pièce. Votre ruine est assurée.

Simone Berriau eut une réponse historique :

— Je préfère me ruiner en montant une pièce de vous que m'enrichir en montant la pièce d'un sot ! Racontez-moi le sujet.



Louis Jouvet, metteur en scène, pendant les répétitions.

Sartre, réjoui, révéla le titre provisoire de son drame, *la Vengeance d'un nègre*, puis expliqua brièvement à Simone qu'il s'agissait d'une austère, terrifiante et exemplaire aventure : celle d'un homme aux prises avec le Bien et le Mal et qui ne sait plus choisir. L'amorce du sujet avait été fournie à Sartre par une conversation amicale avec Jean-Louis Barrault sur le théâtre de Cervantes : Jean-Louis avait raconté à Jean-Paul, qui y découvrit une saisissante illustration de sa morale existentielle, une comédie de l'Espagnol où l'on voit un gueux jouer aux dés le Bien et le Mal. Sartre, très impressionné, avait transformé peu à peu cette donnée première en un vaste drame métaphysique, aux lignes encore incertaines. Peu à peu ce thème central s'enrichit, s'amplifia, cependant que les personnages et les décors de l'aventure se précisaient. Presque tout de suite Sartre, qui s'était pourtant avoué très ému par son voyage en Afrique Noire, renonça à son héros nègre pour un héros européen : en amassant des documents pour sa préface aux œuvres complètes de Jean Genêt il avait en effet « redécouvert » les fameux *Propos de table*, de Luther. Immédiatement il décida que la pièce serait située en Allemagne, aux premiers temps de la Réforme et des sanglantes révoltes de paysans qui l'accompagnèrent : ancienne *Vengeance d'un nègre*, elle s'intitulerait désormais *la Passion...*

Le décor et les principaux personnages définitivement fixés, Sartre constitua jour après jour un énorme dossier de notes : répliques, détails de scène, ébauches du plan général, portraits psychologiques des héros. Ce patient travail d'engrangement dura seize mois. Soudain Sartre annonça à Simone Berriau que sa pièce s'appellerait *le Diable et le Bon Dieu* et qu'il partait pour Saint-Tropez : aux dernières vacances, il avait « repéré », expliqua-t-il, un refuge merveilleux près de la vieille place de la Ponche, caché par d'immenses lauriers roses et des palmiers centenaires. Il y travailla trois semaines, protégé par un secret absolu.

Au début de mars la première conférence de travail fut organisée à Mauvanne, à mi-chemin de Saint-Tropez et d'Hyères, dans la somptueuse villa blanche et verte de Simone Berriau. Y assistèrent, aux côtés de la maîtresse de maison : Jean-Paul Sartre, Yves Mirande, Pierre Brasseur et Henri Jeanson. Mirande et Jeanson étaient invités à titre de « vieux amis » ; Brasseur, à titre de future vedette de la pièce. Le personnage central : Gœtz, avait d'abord été destiné à Gérard Philipe, dont Sartre regrettait qu'il n'eût jamais joué une de ses pièces. Mais l'évolution imprévisible du rôle fit bientôt abandonner le projet Gérard Philipe pour un projet Pierre Fresnay. Fresnay, retenu par ses contrats cinématographiques, déclina la proposition. Entre temps, le



Jean-Paul Sartre.

rôle, une nouvelle fois, s'était transformé : Goetz arborait maintenant la violence et l'armure gigantesque d'un capitaine de reîtres, *fanfaron de vices* et insulteur démesuré de Dieu. Brasseur, enthousiasmé, accepta. Sartre repartit pour Saint-Tropez et acheva en quelques jours les six cent douze pages de son manuscrit.

Les répétitions commencèrent au Théâtre Antoine le lundi 16 avril. Louis Jouvet était chargé de la mise en scène ; le peintre surréaliste Félix Labisse, des décors ; Francine Galliard-Risler, des costumes.

Par ses dimensions extraordinaires (cinq heures de texte, onze décors, quatre-vingt-trois costumes) il apparut dès la première lecture que la pièce avait été édifiée par Sartre comme une foudroyante réplique athée au *Soulier de satin* claudélien. Un mot courut le lendemain dans les coulisses : « Nous jouons *le Soulier de Satan !* »

Le problème le plus délicat et le plus périlleux de tous fut celui des coupures.

En dépit des démentis lancés après coup par Sartre, il est certain qu'une longue, pénible et émouvante bataille l'opposa à Louis Jouvet. Les deux hommes s'estiment et appréciaient également leur travail en commun, mais Jouvet affirmait qu'il fallait couper, par tableaux entiers, au moins une heure de texte, tandis que Sartre, n'accordant que des coupures de détail, entendait maintenir l'étendue originale de son œuvre. Finalement un compromis s'imposa : Sartre « amalgama » certains tableaux, au lieu de les supprimer brutalement, et la durée de la pièce fut réduite à quatre heures.

La somme d'activités réunies pour la présentation de *le Diable et le Bon Dieu* ne put être exactement évaluée qu'à la veille même de la générale. Quelques chiffres, lorsqu'ils furent connus, provoquèrent la même stupeur que l'annonce de records invincibles : 19.800 heures de travail avaient été nécessaires à la préparation du spectacle ; un demi-million avait été dépensé pour les seuls clous et vis des onze décors monumentaux ; le rôle de Pierre Brasseur, notre moderne Talma, égalait en longueur le texte entier d'une tragédie de Racine...

La répétition générale eut lieu le lundi 11 juin devant l'une des salles les plus brillantes de la Saison. En dépit des impudeurs et des incroyables blasphèmes de la pièce, aucune protestation ne compromit le grand succès de la soirée. Sartre, retenu à une réunion électorale d'extrême gauche, n'arriva qu'au dernier baisser de rideau, mais sa mère, d'une discrète avant-scène, avait passionnément suivi le jeu des comédiens et les réactions du public. Entendant auprès d'elle un jeune adversaire de son fils attaquer violemment la pièce et dire : « Je lui ai trouvé un titre qui convient mieux à Sartre : *le Reître et le Néant* », on vit les larmes, soudain, jaillir de ses yeux.

C. B.

Dessins d'Elisabeth de Steiger.









Costumes de Francine Galliard-Risler pour le Diable et le Bon Dieu, *de J.-P. Sartre.*

[illegible] Tableau [illegible]

[illegible] Pomerantes [illegible]

Ci-dessus : intérieur d'une église [illegible]

[illegible]

[illegible]

comme ça. Il se peut que mes actes, socialement parlant, soient des enfantillages. ~~Mais alors [illegible]~~ Je m'intéresse si peu à la Société : si j'enrichis un cardinal en ruinant un archevêque, tant pis pour l'archevêque et tant mieux pour le cardinal. Tu sais que je ne me soucie pas des hommes mais de toi seul et quand je fouille en eux c'est toi que je cherche ; c'est toi que je crucifierai dans la chair de cette femme et de cet homme parce que ta souffrance est infinie comme Toi même et qu'elle rend infini celui qui te fait souffrir. (Il revient à Nasty) La mort de Conrad, papa, le prix de la ville ? Aucune importance collective. Mais aux yeux de Dieu... Crois-tu en Dieu, bonhomme ?

Nasty

Tu le demandes !

Goetz

Alors tu devrais savoir qu'aux yeux de Dieu c'est l'absolu du Mal. Cette ville flambera, je le sais, tu le sais, Dieu le sait encore mieux que nous. En ce moment il a peur. Je le sens. Je sens son regard sur mes mains, je sens son souffle dans mes cheveux. Il se dit : Goetz n'osera pas ! tout comme s'il n'était qu'un homme. Et j'oserai. Je marcherai, tout à l'heure, dans le feu et dans la colère. Elle brûlera : l'âme du Seigneur est une galerie de glaces, le feu s'y reflétera dans des millions de miroirs. Alors je saurai que je suis tout à fait mauvais et tout à fait pur. Je refuse ta proposition.

~~Nasty (d'une voix changée)~~

~~Goetz, épargne les pauvres. Celui-ci est orgueilleux, cela peut t'amuser de l'humilier, l'archevêque est riche, tu peux te divertir à le ruiner, mais les pauvres, Goetz, ce n'est pas plaisant de les faire souffrir. Ils souffrent déjà et tu ne remporteras rien~~

Cette page manuscrite de la pièce Le Diable et le Bon Dieu *fait partie d'une première version de la scène entre Goetz et Nasty au troisième acte. Dans la version définitive, Sartre a enrichi la tirade de Goetz et l'a purgée d'expressions toutes faites ou trop abstraites, telles que « socialement parlant » et « aucune importance collective » ; au contraire, la réplique de Nasty coupée au bas de la page est le seul passage qui subsiste presque intégralement, comme si, dans les deux cas, le philosophe s'était finalement effacé devant le dramaturge.*

DÉBAT SUR « LE DIABLE ET LE BON DIEU »

LA PIÈCE

« ... *Jean-Paul Sartre a voulu exprimer essentiellement :* primo, *qu'il ne croit pas à l'existence de Dieu, que, selon son mot, « Dieu est mort »;* secundo, *que l'homme est son seul juge, que c'est lui seul qui décide de lui-même;* tertio, *que toute action personnelle pour être morale du point de vue existentialiste doit comprendre le bien des autres, éventuellement en acceptant — pour leur bien présent ou futur — de les rudoyer.* »

MARC BEIGBEDER.

Excitant de l'esprit
Belle machine de guerre

« A cette fin d'une saison grise, enlisée dans l'ornière du boulevard, l'œuvre de Jean-Paul Sartre donne soudain force et couleur. Elle excite l'esprit et rouvrant une polémique vieille comme l'humanité la mène avec une sûreté dramatique et une richesse d'émotion qui devraient toucher tous les amateurs de théâtre, fussent-ils les plus rebelles à la philosophie de l'auteur de *l'Etre et le Néant.* »

GUSTAVE JOLY.

« *Le Diable et le Bon Dieu* est une machine énorme, construite avec une minutie scrupuleuse par un ingénieur qui n'oublie jamais pour cela la grandeur presque sans limite de l'entreprise à laquelle doit servir cette machine.

» C'est une machine de guerre : c'est-à-dire une machine qui n'a que faire d'enjolivements gracieux, de trouvailles artistiques gratuites ou de recherches séduisantes. Sa beauté vient précisément de l'impression que l'on a, et qui frappe plus fortement de tableau en tableau, de scène en scène, que là tout est utile, nécessaire.

» Ce qui compte avant tout, c'est de rendre cette machine efficace dans l'attaque et de réduire autant qu'il est possible sa vulnérabilité. Si bien qu'elle effraye un peu, d'abord, puis intrigue, puis séduit, arrache enfin l'admiration lorsque la démonstration est faite de sa puissance en même temps que de son ingéniosité. »

JACQUES LEMARCHAND.

Inhumanité
Manque de poésie

« ... Le plus grave défaut de cette pièce, c'est son inhumanité. Entendons-nous bien : Nasty, Hilda, Heinrich ne parlent que d'aimer l'homme, mais ils l'aiment en mots. Nulle part l'auteur n'est parvenu à nous communiquer le sentiment de sympathie qu'il prétend éprouver pour les hommes. M. Sartre a établi les données d'un problème qu'il résout sans émouvoir. Son esprit travaille, mais aucune vie ne se dégage de sa démonstration. L'œuvre abonde en formules percutantes et mémorables. Elle comporte des scènes excellentes et des beautés incontestables, mais, sauf dans les trois premiers tableaux, nous y cherchons en vain la poésie et la qualité d'âme. »

J.-J. GAUTIER.

« ... Ce qui me frappe le plus dans cette œuvre démesurée, en dehors des « resucées » philosophiques qui y surabondent (nous sommes au fond en présence d'un nietzschéisme hégélianisant, ravalé au niveau des cours du soir ou du café du Commerce), c'est une incroyable carence poétique. Ceux qui gardaient encore quelques illusions sur la parenté entre Sartre et Heidegger, héritier de Holderlin et de Rilke, seront bien obligés de reconnaître enfin la vérité. Entre eux il n'y a rien, exactement rien de commun. C'est, je suppose, cette carence poétique qui explique l'absence totale d'émotion, qui est le défaut le plus irrémédiable de l'œuvre. »

G. MARCEL.

LE SPECTACLE AU THÉATRE ANTOINE

« Mise en scène par Louis Jouvet, jouée par Pierre Brasseur, qui y trouve le plus grand rôle de sa carrière, par Maria Casarès, Jean Vilar, Henri Nassiet, Marie Olivier, décorée par Félix Labisse, habillée par Mlle Francine Galliard-Risler, voilà une pièce sur le berceau de laquelle se sont penchés les artistes les plus au fait du théâtre, les plus consciencieux et les mieux faits pour la faire entendre. »

J. L.

« ... Pierre Brasseur accomplit tous les soirs un extraordinaire exploit physique : il a la carrure du rôle et une vigueur un peu triviale qui fait son effet. Jean Vilar, dont on sait l'extrême intelligence, abuse un peu, semble-t-il, de la composition extérieure. Maria Casarès a ce qu'on appelle un « mauvais rôle ». Dans ce mauvais rôle elle m'a paru extraordinaire. »

THIERRY MAULNIER.

« ... Ce qui peut intéresser dans cette grande machine, c'est la « machinerie », le « spectacle », avec son côté Ghelderode et Châtelet, les changements de décors, le mouvement des foules, la couleur des costumes. »

ELSA TRIOLET.

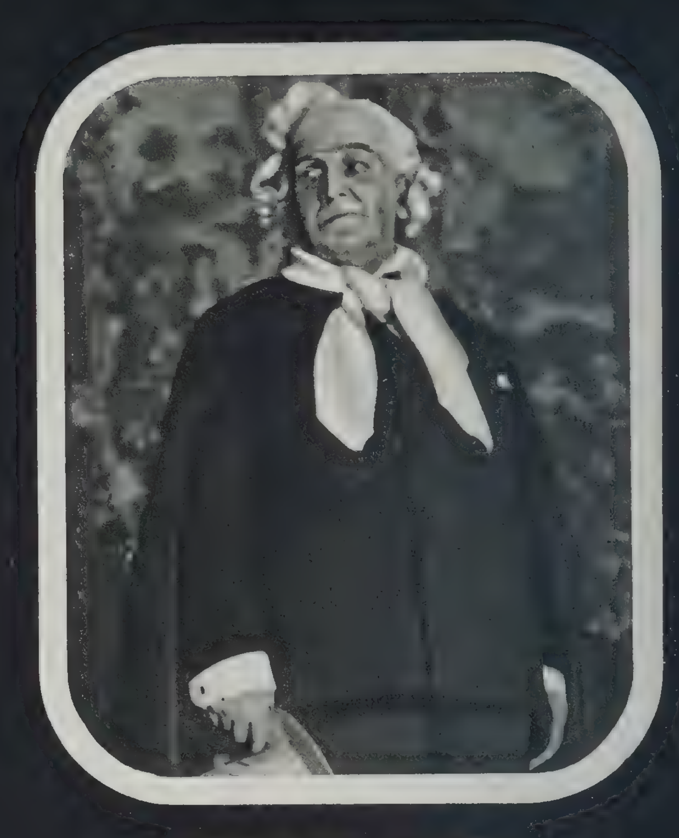
A droite : *Pierre Brasseur et Maria Casarès dans* le Diable et le Bon Dieu.

Phot. Lipnitzki.





Mounet-Sully.



Lucien Guitry.



Sarah Bernhardt dans « Pierrot assassin »



Réjane dans la même pièce.

Acteurs et Comédiens
ou
les deux pôles de l'interprète de théâtre

Avez-vous vu Une Telle dans la pièce de X... ? Elle est vraiment extraordinaire... Quel tempérament ! Quelle sensibilité ! Quelle puissance dramatique !

— Ah ! Oui ? Moi, je la trouve mauvaise... Par contre, Telle Autre est remarquable... Quelle gamme de nuances ! Quelle intelligence ! Quelle maîtrise !

Ce genre de dialogue, on peut l'entendre souvent entre deux spectateurs plus ou moins intransigeants, d'une égale bonne foi, et dont l'un n'est pas nécessairement un imbécile. La question est alors de savoir s'ils peuvent tous deux avoir raison.

Il arrive que la supériorité d'un interprète sur tel autre soit si évidente que l'idée même de les comparer ne peut venir qu'à un cerveau sinon insuffisant, du moins peu ouvert à l'art dramatique. Par exemple, quelles que soient leurs auréoles respectives, cette Mlle Une Telle peut être en or et la remarquable Mme Telle Autre en bronze, pour ne pas dire en toc...

Ces confusions de valeur sont fréquentes, surtout depuis l'avènement du « vedettisme ». Mais n'y a-t-il pas aussi des cas où la balance s'équilibre et où toute discussion glisse inévitablement sur le plan subjectif, chacun prenant position selon ses goûts, ses conceptions ou sa passion secrète ? Ne s'agit-il pas souvent d'une affaire de choix entre deux talents également valables ?

En vérité, ces interprètes que l'on trouve *extraordinaires, prodigieux* ou *très mauvais*, et ceux ou celles que l'on juge *parfaits, remarquables* ou « intelligents », avec tout ce que cette épithète peut comporter de péjoratif, correspondent à deux pôles de l'art dramatique, représentent deux grandes races d'interprètes de théâtre. Faut-il choisir des étiquettes qui les distinguent ? Bien que les termes d'« acteurs » et de « comédiens » soient constamment employés, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, j'appellerai volontiers les premiers de « grands acteurs » et les seconds de « grands comédiens ».

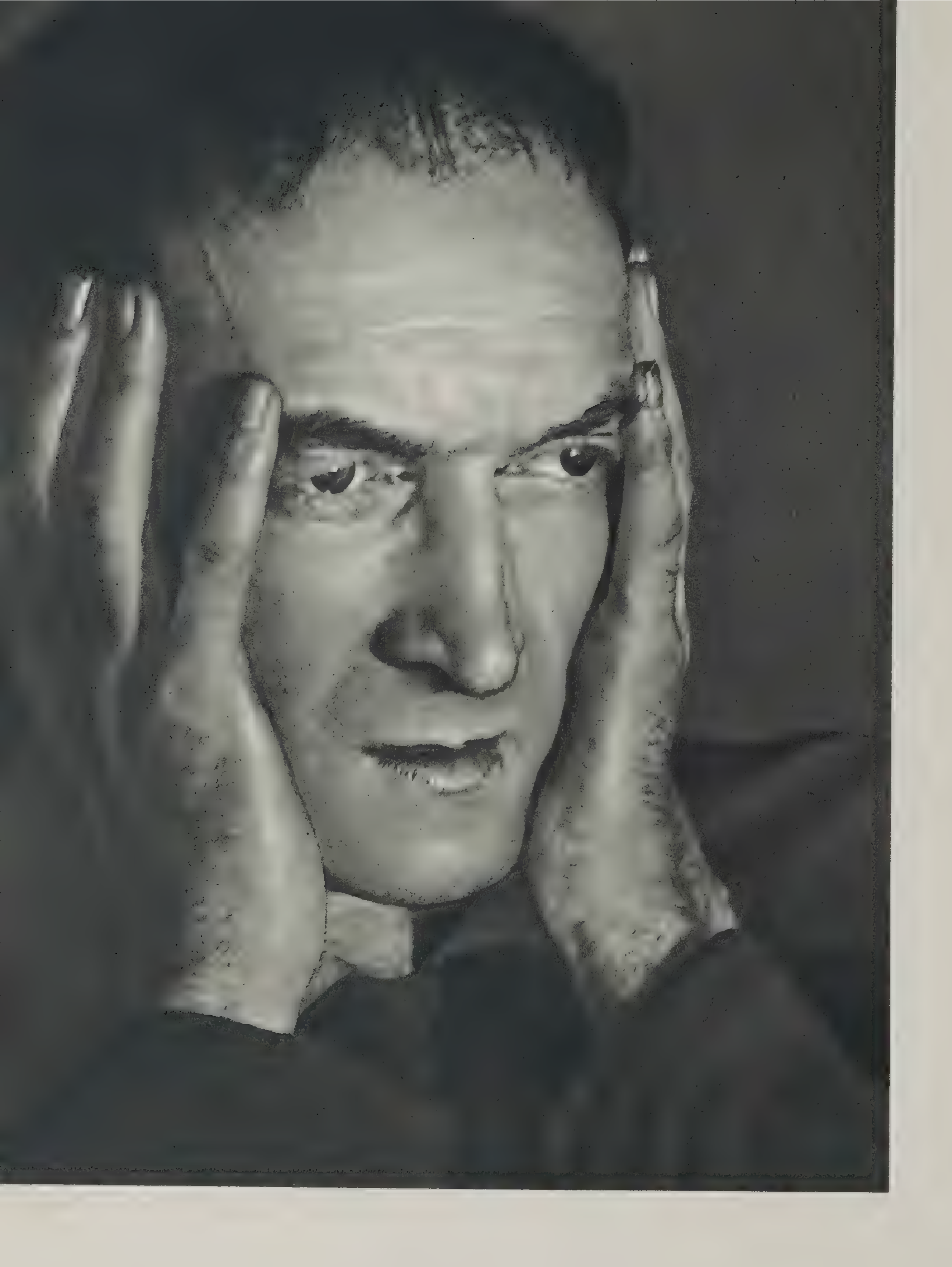
L'acteur s'impose. Le comédien se métamorphose. Consciemment ou non, l'acteur attire à lui son personnage et le revêt de sa personnalité, trop forte pour s'effacer devant lui. Il l'assimile parfois jusqu'à en être possédé. Il ne faudrait pourtant pas en déduire que l'acteur est toujours identique à lui-même. Raimu était toujours Raimu, et néanmoins toujours le personnage.

Le comédien, au contraire, sort de lui-même, s'adapte à son rôle, le recherche, le « compose ». Comme l'acteur, bien que plus rarement, il peut atteindre au génie. Je n'en citerai qu'un exemple actuel : Laurence Olivier.

Certes, il faut se méfier des classements catégoriques. Chaque interprète est un cas particulier. Ranger les plus grands en deux familles n'implique pas qu'on néglige les nuances de chacun d'eux, ce n'est pas nier qu'il y ait des bâtards ni que certains artistes exceptionnels puissent appartenir à la fois à ces deux familles, porter en eux ces deux tendances ou échapper à toute étiquette. Mais on peut avancer qu'à part ces exceptions la plupart des interprètes de notre temps que nous voyons grandir et dépasser la masse inégale de leurs camarades, au risque de se casser un jour les reins, comme ceux qui ont déjà donné toute leur mesure et ne peuvent plus que nous confirmer leur valeur se placent d'eux-mêmes dans l'une ou l'autre de ces deux files de grands artistes de théâtre dont la « Grande Époque » nous offre les types les plus nets.

J'entends encore Charles Dullin parler de Sarah Bernhardt — à peu près en ces termes : « Elle était souvent très mauvaise, plus que mauvaise, impossible, à flanquer par-dessus la rampe...

...rtraits de Sarah Bernhardt, de Réjane, de Mounet-Sully ...Louis XIII » et de Lucien Guitry dans « On ne joue pas ...amuser » nous ont été obligeamment prêtés, les trois ...rs, par M. Maxime Léry, le dernier, par M. Lartigue.



Jean Vilar

Mais... il y avait des soirs où elle vous prenait aux tripes et vous soulevait de terre... parfois tout au long de la pièce, plus souvent pendant un acte, une scène, le temps d'une réplique, d'un éclair... On restait le souffle coupé... et puis hop ! Fini ! Le fil était rompu... On respirait, on entendait tousser... Pas toujours... pas toujours... »

Opposée à « l'impossible » ou « sublime » Sarah, il y avait l'autre : Réjane. « Il n'y avait jamais rien à redire... Elle était toujours parfaite... », m'a dit récemment Maxime Léry, qui, tout jeune, joua l'Aiglon avec Sarah. Et il ajouta : « Intelligente, Réjane, très intelligente... »

« Et parmi les hommes ? les grands ? lui ai-je demandé, Mounet-Sully, par exemple ?

— Mounet-Sully ? Oh ! il n'était pas très intelligent, lui, non... C'était un instinctif et un grand naïf. Il se sentait souvent dans la peau de son personnage une heure avant d'entrer en scène, déclamant son texte dans les couloirs des coulisses, de sa voix magnifique, grasseyante, et n'hésitant pas à prendre à partie le pompier de service. Il n'était pas toujours bon, d'ailleurs, franchement mauvais parfois... Je me souviens surtout de lui dans *Œdipe*... Ah ! là il était extraordinaire... dans Œdipe aveugle, notamment : bouleversant. Et cette voix... cette diction !

— Était-il toujours le même ou changeait-il selon ses personnages ?

— Oh ! c'était toujours Mounet-Sully, comme De Max était toujours De Max, avec son jeu étrange... Un qui savait se transformer, c'était Guitry, le père... Il savait composer les personnages les plus différents avec un naturel et une justesse remarquables... Tenez, voilà un grand comédien...



Pierre Brasseur

Photographies Thérèse Le Prat.

Et il était intelligent, Lucien Guitry... la grande maîtrise... comme Huguenet, Féraudy... »

Ainsi se confirme, à l'aide de ces exemples illustres et un peu poussiéreux, cette double lignée de grands artistes de théâtre. D'une part, l'instinct, le *génie inégal*, la « bête » de théâtre (qui n'est pas nécessairement bête), le « monstre sacré »; de l'autre, l'intelligence alliée à la sensibilité, la perfection, la métamorphose savante, la *maîtrise*.

On peut dire que Sarah Bernhardt est une reine de la première famille, Réjane, de la seconde, les deux « divines » entre lesquelles les spectateurs de l'époque pouvaient choisir; deux modes, deux valeurs que l'on retrouvera toujours sur la scène à des états plus ou moins purs comme d'ailleurs dans la littérature, dramatique ou poétique : tels Shakespeare et Racine, Rimbaud et Mallarmé, Claudel et Valéry... Dionysos et Apollon, pile et face de l'Art...

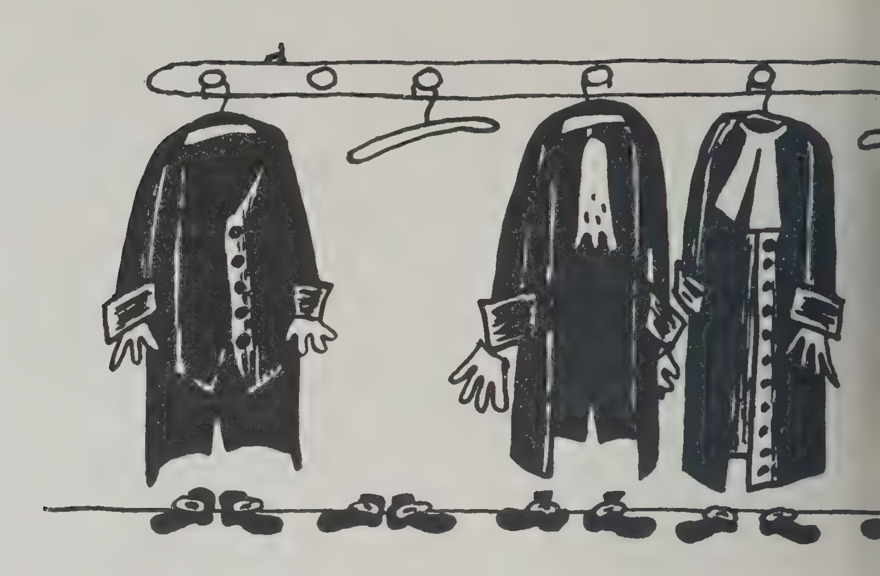
Le sujet est trop vaste et trop complexe pour y sauter à pieds joints. J'entends déjà les objections : « Et Chaplin ? L'instinct, le génie, sans doute ; mais quelle maîtrise ! »

J'entends aussi les spectateurs qui sortent du Théâtre Antoine, où ils viennent d'applaudir ou de subir *le Diable et le bon Dieu* :

« Brasseur est vraiment extraordinaire... prodigieux... Quel tempérament ! Quelle puissance ! »

« Quel sens de la composition ! quelles nuances de jeu ! Quelle intelligence. ! Il est vraiment parfait, remarquable, ce Vilar... »

Gilles Quéant.





LES TARTUFFE

1664. — Molière distribue sa pièce et désigne pour Tartuffe le pompeux Du Croisy, qui sera plus tard Oronte et Vadius. Belle prestance un peu lourde, débit sentencieux. Il imitera aisément le maintien décoratif et la parole nuancée de l'hypocrite qui a pris le ton d'église. Molière multiplie les conseils de prudence : le public à chaque allusion fait la moitié du chemin. Nul besoin d'appuyer ni de noircir, bien au contraire. Quelques effets comiques seront même recommandés çà et là pour détendre les nerfs de tous...

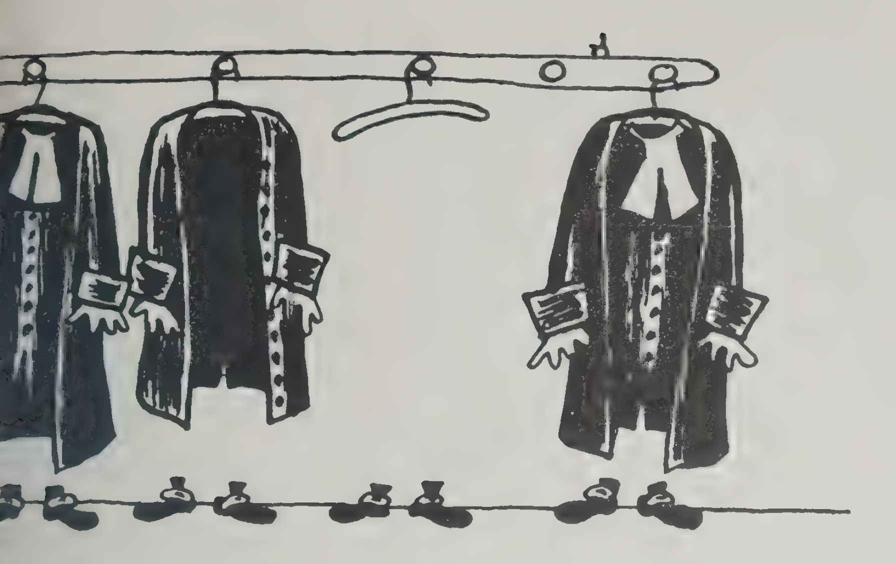
1780. — Voltaire, Montesquieu, Diderot ont passé. La satire a tout dit, sur tous les tons. Le beau public, jouisseur et faussement délicat, boude un peu les verdeurs de Molière, mais le parterre encourage chez les acteurs le pire mauvais goût. Augé, l'interprète attitré, joue Tartuffe en satyre : visage ravagé, œil de braise, nez de chasse, équivoques scandaleuses. Quelques grands premiers rôles réagissent et ramènent à eux le personnage : plus d'embonpoint fleuri ni de choquantes brutalités. C'est le Tartuffe grand seigneur, calculateur profond et séducteur démoniaque, le mythique « Infâme » de la polémique voltairienne.

1810. — Il y a eu la guillotine, la déesse Raison, la mort de Louis XVI, les apostasies de Talleyrand, la police de Fouché, le sacre de l'empereur. Damas joue Tartuffe en forçat capable de tout, à qui les années bouleversées ont appris le fructueux maniement des rapports d'espion.

1850. — Il y a eu Charles X et Louis-Philippe. La Comédie-Française donne le ton d'une décence bourgeoise, velours rouge et palissandre, où l'on corrige sévèrement les gaillardises moliéresques. Régnier, intelligent, lettré, mince et menu, joue Tartuffe en arriviste perspicace et plutôt passionné que cyniquement sensuel.

1900. — Intelligent comme Régnier, massif comme Du Croisy, sensuel comme Augé, mais avec goût, tour à tour comique et terrible, Silvain réalise pendant plus de trente ans le Tartuffe dont Molière sans doute eût été le plus satisfait.

1950. — Il y a eu tous les nudismes solaires et nautiques, toutes les libertés de langage, tout l'érotisme mercantile des romans à gros tirage. Qui donc connaît encore les directeurs de conscience au vocabulaire ecclésiastique ? Qui donc jugera hardie la main de Tartuffe frôlant la robe d'Elmire ? Les hypocrites de ce temps ont pris d'autres déguisements et leur cynisme éclate de couleurs autrement voyantes et dans une rhétorique autrement sonore.



SE SUIVENT



Dessins de Sennep.

D'autre part, il y a eu Freud et Pirandello, Mauriac avec son Asmodée à demi sincère, Giraudoux avec ses arabesques en guirlandes de prismes, trente ans d'intellectualisme exaspéré, dix ans de néo-romantisme et de préciosité ressuscitée. Oronte a repris le haut du pavé ; ce Molière paraît quelque peu brutal à beaucoup de nos beaux esprits. A-t-il rien connu à la psychanalyse, aux délectables tergiversations des piétés fiévreusement pécheresses, aux ballets de bulles de savon sur toiles d'araignées ? Pauvres rustres en somme, lui et son ami Boileau, qui appelaient un chat un chat et Tartuffe un menteur... Décrochons ce portrait où Franz Hals et Rembrandt ont conjugué leurs pinceaux, passons-le aux rayons X et aux feux croisés de nos lanternes magiques, afin qu'il ne soit rien de ce qu'il a déjà été.

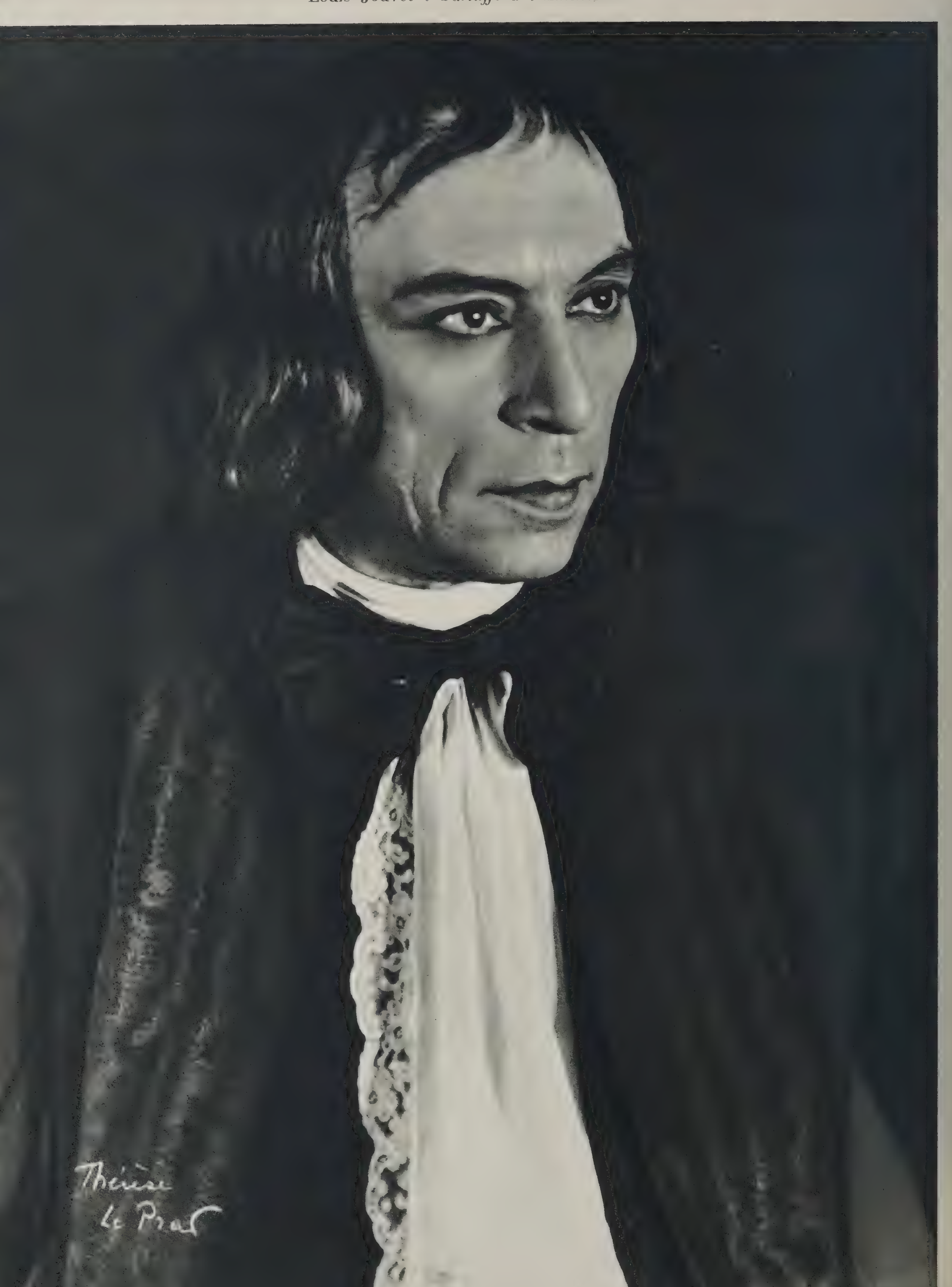
Professons que cet imposteur croit à son imposture, que ce goinfre douillet garde pâleur d'ascète, que ce concupiscent hypnotise les femmes par de froids regards au lieu de les tâter à mains sournoises ; transformons son arrestation justicière en une manière d'évaporation de féerie-ballet... voilà qui évidemment n'aura jamais été fait jusqu'à nous. Mais voilà aussi qui aura finalement coûté à notre génial et paradoxal Jouvet, en même temps qu'à nous qui l'aimons et qui nous rappelons son éblouissante *Ecole des femmes*, une incontestable déception.

Ledoux, dans ses jeunes années de Comédie-Française, a pu encore voir le magistral Tartuffe de Silvain, puis penser longuement au rôle et s'approcher de lui à travers la quotidienne et innombrable fréquentation classique, l'aborder enfin, il y a quelque quinze ans, comme on aborde les rôles à la Comédie : avec une ferveur où s'affrontent le goût de l'innovation et le souci de la fidélité. Par la suite, il a enrichi son expérience d'une évasion vers le cinéma et les voyages. C'est en pleine maîtrise qu'à son retour dans la Maison il a joué de nouveau Tartuffe. Il a proclamé selon la sagesse : « texte d'abord, texte avant tout » et il nous a rendu, avec beaucoup de force et de saveur, un Tartuffe de la bonne lignée, œil sournois, voix melliflue, cheveu plat et joue luisante, parole onctueuse d'abord puis brusquement féroce, bassesse cynique nettement soulignée, assaut sur Elmire mené jusqu'à une manière de rapt, verdeurs de farce et noirceurs de drame puissamment opposées...

Molière a dû en être tout ragaillardi.

DUSSANE.

Louis Jouvet : *Tartuffe à l'Athénée.*





Fernand Ledoux : *Tartuffe à la Comédie-Française.*

Photographies Thérèse Le Prat.

Louis Jouvet et Pierre Renoir (Orgon) à l'Athénée.

Phot. Lipnitzki.

ELMIRE

— Cachez ce sein que je ne saurais voir...



A gauche : *Louis Jouvet et Gabrielle Dorziat.*



A droite : *Fernand Ledoux et Béatrice Bretty.*

Fernand Ledoux et Louis Seigner (Orgon) à la Comédie-Française.

ELMIRE

— Que fait là votre main ?



Phot. Lipnitzki.

A gauche : *Louis Jouvet et Monique Mélinand.*

A droite : *Fernand Ledoux et Annie Ducaux.*



Photographies Bernand.







Photographies Thérèse Le Prat.

A LA COMÉDIE-FRANCAISE

FERNAND LEDOUX DANS TARTUFFE

« C'était la rentrée de Fernand Ledoux. Ce grand artiste a été l'objet d'une ovation indéfiniment prolongée à laquelle je me suis associé de tout cœur. Je pense, quant à moi, qu'il incarne exactement le personnage de Molière, du moins tel que je le vois. Je citerai quelques lignes de notre confrère J.-J. Gautier. « La lèvre luisante, prêt » à serrer, à assaillir, ă tâter... Le teint rose, enclin à la » béatitude, disposé à la gaillardise, riant de concupiscence. » mais invitant au secret... ou, l'œil torve, la bouche tom- » bante, tout confit en mômeries, marmottant les prières » du faux dévot... ou encore le regard filtrant, le masque » plissé, l'air inquiet, pétri de méfiance avant que » n'éclatent ses instincts de convoitise... et enfin grima- » çant nerveusement, le visage secoué de tics, la main » crispée dans un geste de rage à l'instant où l'on vient » de le démasquer. » Certains, tout en admirant l'extraordinaire virtuosité du comédien, lui ont reproché d'avoir trop souligné ses effets, d'avoir un peu grimacé, cligné de l'œil, d'avoir, somme toute, tiré le personnage vers le comique.

» Mais il se pose ici une question qui me paraît du plus grand intérêt : Tartuffe est-il ou non un personnage comique ? Ce qui me frappe, c'est ceci qui est, avant tout, d'ordre technique : pour des raisons, dont certaines sont évidentes, Molière a fait en sorte que nous soyons prévenus de l'imposture du personnage avant même qu'il soit entré en scène. Disons que c'était là une précaution qu'il était tenu de prendre pour se garantir du reproche d'impiété, pour qu'il fût, somme toute, impossible de prétendre qu'il s'en prenait à la dévotion véritable. Tout est donc aménagé comme pour nous convaincre à l'avance que l'homme est un faux dévot. »

GABRIEL MARCEL.

« On peut discuter sa façon de pousser à l'égrillard et au comique le personnage. Quel petit coquin, ce Tartuffe ! Comment avoir peur de lui ? Tout de suite, devant Elmire, et presque en étourneau, il s'excite. Elle, rien qu'à le sentir s'approcher de son dos, elle est soulevée d'horreur. Il s'épanouit, il s'allume. Elle pâlit, elle se clôt... Je me disais : quel pont il leur faudra franchir, de ce duo-ci au second... Comment se détendra-t-elle ? Comment tombera-t-il dans le piège ?... Ledoux a tout réglé en mécanicien de précision. En 1667 il eût sauvé la mise de Molière, car ce Tartuffe caricatural, ce marron sculpté, ce hardi coquin n'eût pas alerté les bons dévots. A la fin c'est un cancrelat qu'on écrase. La virtuosité du jeu, les adresses de la voix...

» Vous me voyez bien enthousiaste ? Mais toute la salle était comme moi. C'était Tartuffe ; c'était Molière ; c'était vraiment, aussi, la grande troupe. »

ROBERT KEMP.


La
Saison
au Français

La Comédie-Française a accompli cette saison un travail considérable et réalisé un programme d'ensemble qui s'inscrira comme un des plus riches et souvent comme un des plus brillants qu'elle nous ait donnés depuis plusieurs années.

Cet effort s'est réparti sur trois secteurs correspondant aux trois aspects complémentaires de sa mission. D'abord mise en valeur du répertoire entendu dans son acception la plus large puisqu'on devait y inclure aussi bien une tragédie antique, comme l'*Antigone* de Sophocle, qu'une comédie féerique de Shakespeare, comme *un Conte d'hiver*, l'une et l'autre de ces œuvres escortant quelques pièces marquantes ou moins connues de grands classiques français : Corneille et Molière, Marivaux et Musset. En second lieu une place fut faite à deux auteurs contemporains



Décor de Wakhevitch pour Jeanne la folle, *de François Amarijeau, à la Comédie-Française.*

également illustres et ayant apporté tous deux une contribution essentielle au mouvement des idées ou à l'évolution du théâtre de notre temps : Gide et Pirandello. Enfin, plus particulièrement dans le cadre de la Salle Luxembourg, dont la destination se trouvait ainsi un peu modifiée dans l'équilibre recherché entre les deux salles, une rétrospective était entreprise de différents ouvrages de la seconde moitié du XIXe siècle (Jules Sandeau, Daudet, Sardou) et des premières années du nôtre (Porto-Riche, Brieux, Feydeau), rétrospective qui s'étendrait à quelques œuvres de la période d'entre les deux guerres avec *le Président Haudecœur*, de Roger-Ferdinand, et *l'Homme que j'ai tué*, de Maurice Rostand. L'affiche allait être complétée par l'entrée au répertoire ou la reprise d'actes empruntés à ces diverses époques : Courteline, Duvernois, Vildrac, et par la création d'un proverbe de Gérard Bauer.

Ayant ainsi dégagé, avec l'inévitable sécheresse que comportent ces tentatives de classement, les grandes lignes du programme qui nous a été offert, accordons-nous à l'ordre chronologique selon lequel il s'est déroulé dans chacun des deux théâtres.

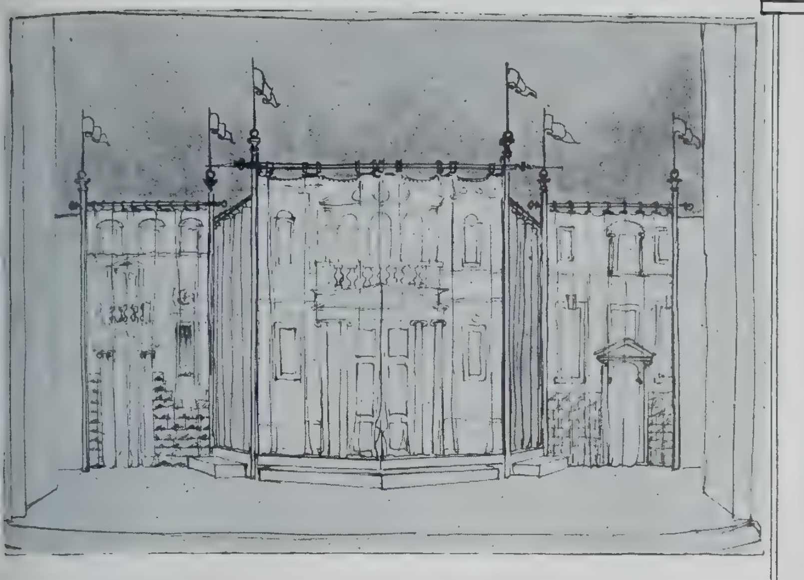
A la Salle Richelieu la saison s'ouvrit sur une représentation des *Sincères*, un acte de Marivaux, qui, écrit pour les Italiens, n'avait jamais été joué chez Molière. Mme Vera Korène avait monté la pièce dans un très joli décor de J.-D. Malclès, un salon de campagne ouvrant sur un parc, et en était, avec une très séduisante autorité, la principale interprète. Brillant du dialogue, jeux où la virtuosité de l'esprit et la vanité de caste ont plus de part que le cœur, la comédie laisse une certaine impression de sécheresse et nous retient plus comme témoignage d'un style qu'elle ne nous attache à ses héros.

C'est encore Marivaux qui tenait la première place dans le second spectacle de l'automne, composé de *la Double Inconstance* et d'une reprise d'*A quoi rêvent les jeunes filles*, de Musset. Cette dernière pièce nous revenait dans l'exemplaire mise en scène établie par Charles Granval en 1926 et s'encadrait parmi les châssis légers et les glissements de rideaux inventés par Marie Laurencin pour servir de fond aux velours et aux tulles de ses costumes, en harmonie avec l'accompagnement musical emprunté à Debussy. *La Double Inconstance* : l'art de Marivaux touche ici à sa perfection la plus exquise. L'extraordinaire cruauté de l'argument s'enveloppe de tendresse et de poésie ; il fallait à la fois créer le climat de féerie songeuse dans lequel l'action se déroule et ne rien sacrifier de la subtile acuité du dialogue. Jacques Charon, à qui incombait la charge d'être cet animateur, a atteint ici à la réussite la plus rare. Le texte était éclairé à chaque instant dans ses moindres nuances et, entre les grands paravents d'or des frondaisons, les arcatures de rêve conçues par François Ganeau, nous assistions à un étonnant ballet, réglé avec un goût achevé et mené avec une diversité et une sûreté incomparables par Robert Hirsch et Julien Bertheau, Micheline Boudet et Lise Delamare. Une des meilleures réalisations que nous ayons applaudie depuis longtemps dans ce secteur du répertoire.

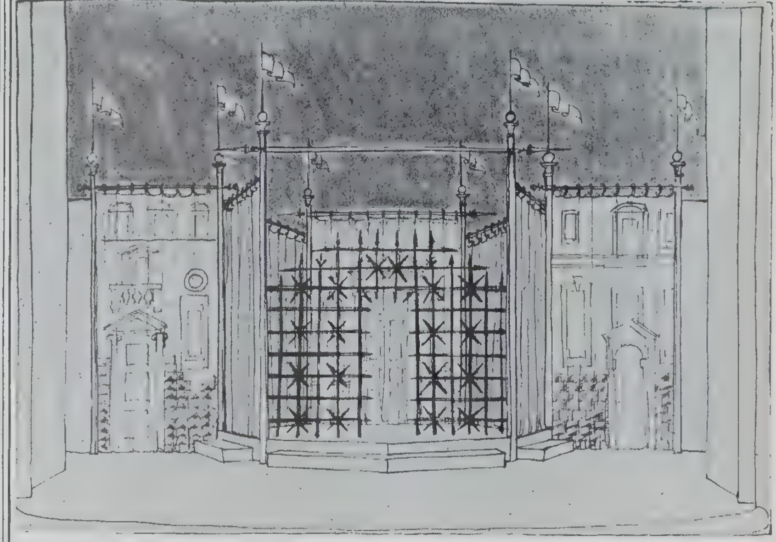
On nous convia peu après à un très brillant et important spectacle shakespearien qui allait fournir le plus plaisant des divertissements pour les fêtes de fin d'année et, par son durable succès, constituer un des plus solides appoints de la saison. Ce *Conte d'hiver* est, comme on sait, l'un des derniers ouvrages composés par Shakespeare. On y salue au passage quelques-uns des grands thèmes qu'il a abordés dans le reste de son théâtre et l'on admire dans le même temps la liberté d'une inspiration qui associe aux épisodes les plus dramatiques les prestiges de la féerie, les grâces de la mythologie et la saveur de la farce. Claude-André Puget avait établi le texte très vivant de l'adaptation, et c'est Julien Bertheau qui était le maître-d'œuvre, tâche multiple et délicate dont il s'est acquitté avec un remarquable bonheur. Un dispositif scénique ingénieusement renouvelé par René Moulaërt des traditions élisabethaines, des costumes somptueux ou pittoresques dessinés par Francine Galliard-Risler, une partition commandée à Darius Milhaud, rien n'avait été négligé pour donner à la représentation tout l'éclat souhaitable. La distribution mobilisait toute une partie de la troupe, groupée autour du doyen Denis d'Inès : Jean Debucourt, Henri Rollan, Jean Davy, Jacques Charon, André Falcon, et, dans les deux grands rôles féminins, Annie Ducaux, belle et émouvante Hermione et Lise Delamare, dont l'autorité et la verdeur ont porté au premier plan la figure de la suivante Paulina.

C'est à Shakespeare encore que l'on allait songer souvent en écoutant une tragédie rarement jouée de Corneille : *Nicomède*. Résurrection qui fut pour beaucoup l'occasion d'une révélation. On s'étonna de trouver dans cet ouvrage tant d'échos aux problèmes de notre temps, et, dans la peinture des actes et des caractères, une violence, une couleur, des familiarités et des audaces qui l'apparentent plus au drame qu'à la tragédie traditionnelle. Tant comme metteur en scène — assisté pour l'élaboration des costumes par Georges Wakhevitch — que comme interprète du vieux roi Prusias, M. Yonnel recueillit les louanges les plus chaleureuses. On applaudit également à l'excellent Nicomède de Jean Chevrier, à l'émouvant Attale d'André Falcon. Louise Conte prêtait les accents les plus saisissants à la perfidie de la reine Arsinoé, et une débutante, Geneviève Martinet, montrait

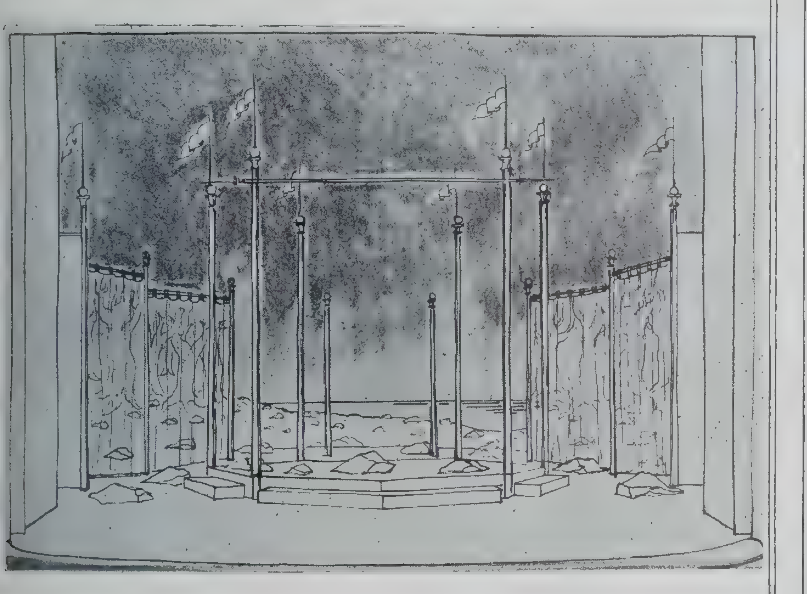
UN CONTE D'HIVER
de
SHAKESPEARE



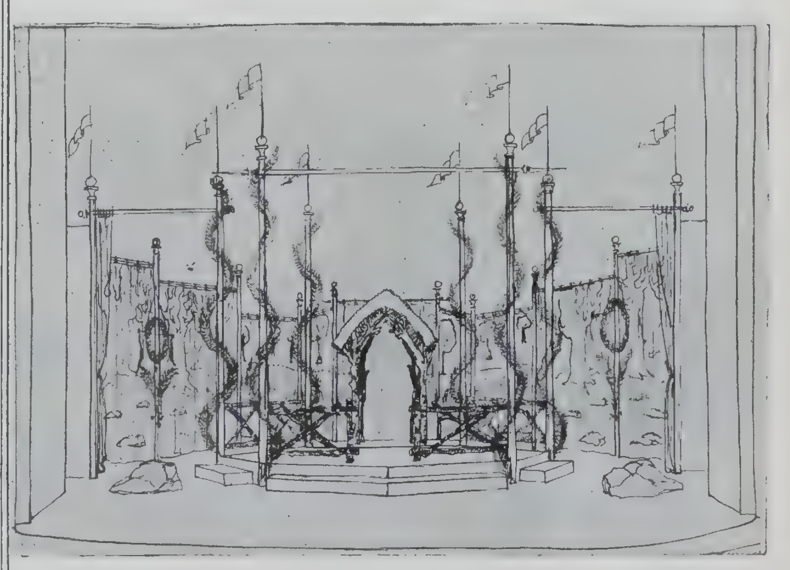
Antichambre dans le palais de Léontès. (Acte I, Scène II.)



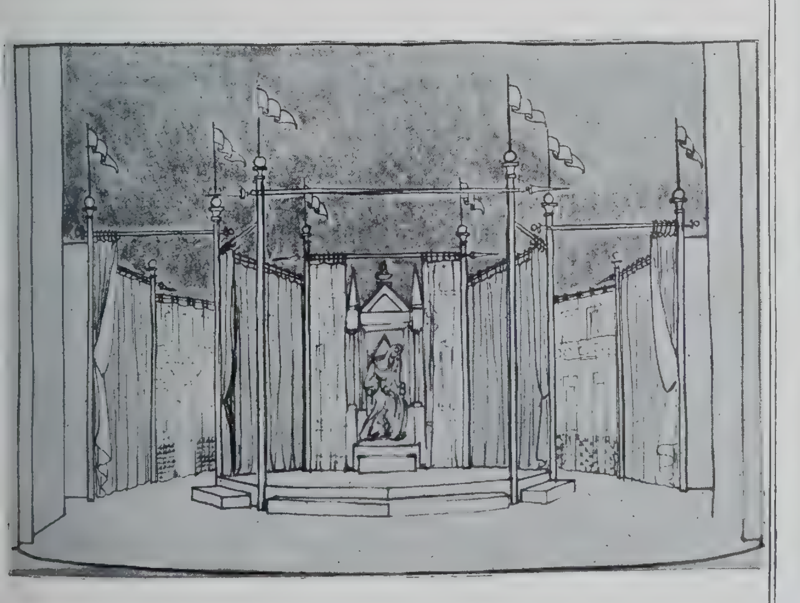
Parloir d'une prison. (Acte I, Scène V.)



En Bohème, une contrée déserte. (Acte I, Scène VIII.)



Devant la chaumière du berger. (Acte II, Scènes III et IV.)



Chapelle dans la maison de Paulina. (Acte II, Scène VII.)

Maquettes des décors de Jean Moulaert pour « un Conte d'hiver », de Shakespeare, à la Comédie-Française.



Maquettes des costumes du « Conte d'hiver », par Francine Galliard-Risler.

de la distinction dans le personnage un peu froid de Laodice. La soirée avait commencé par la création d'un acte de M. Gérard Bauer, *un Voisin sait tout*, où l'on retrouvait, au service d'une assez mince anecdote, les charmantes qualités du chroniqueur : élégance du style, nuances subtiles du sentiment, mélancolie sans amertume. M. Debucourt triomphait dans une jolie scène, et Micheline Boudet, se souvenant de l'époque toute récente de ses premières classes à l'Opéra, incarnait sans effort cette petite ballerine raisonnable qui choisit pourtant le moins sage des deux amours qui s'offrent à sa jeunesse sous les traits de Jacques Clancy et de Jean Piat.

Puis ce fut la grande première des *Caves du Vatican*, dont il vous est parlé d'autre part. Un des plus célèbres, des plus importants parmi les écrivains français contemporains recueillait l'hommage de plusieurs générations de spectateurs confondus dans une commune amitié et une commune gratitude. Par une coquetterie qui avait son élégance, Gide donnait au théâtre, dans le temps où sa vie était si près de s'achever, l'adaptation d'un des récits de sa quarantième année les plus caractéristiques de sa liberté d'esprit, les plus déterminants quant à son influence. On a pu discuter de la valeur dramatique de cette adaptation, de la perte d'intensité qui se manifestait dans le passage du livre au plateau. Du moins demeurera-t-on reconnaissant à la Comédie-Française et à son administrateur, M. P.-A. Touchard, d'avoir provoqué cette entreprise et d'avoir mis au service de l'ouvrage toutes les ressources artistiques et techniques de l'illustre Compagnie ; une mise en scène attentive et riche d'invention de Jean Meyer, de spirituels décors de Jean-Denis Malclès, une distribution extrêmement brillante : Yonnel, Berthe Bovy, Béatrice Bretty, un Henri Rollan inattendu, dessinant une charge étonnante de romancier bien pensant tenté par l'anarchie, l'exquise Renée Faure, un nouveau venu enfin, Roland Alexandre, qui prêtait au jeune Lafcadio toute l'insolence rêveuse dont le paraient nos souvenirs de lecture.

L'année commençante nous réservait, pour la commémoration rituelle de la naissance de Molière, un événement marquant : la rentrée parmi ses camarades, après dix ans d'absence, du grand comédien Fernand Ledoux, au cours d'une représentation de *Tartuffe* dont il avait réglé l'ordonnance. Ici encore nous recoupons une autre rubrique de cette revue, qui traite isolément de cette interprétation, en parallèle avec celle que nous avait offerte quelques mois auparavant un autre maître de notre théâtre : Louis Jouvet. Nous nous bornerons donc à signaler l'exceptionnelle qualité d'ensemble de la représentation et à évoquer quelques-uns des principaux personnages évoluant autour de l'imposteur : la Dorine de Mme Bretty, éclatante de verve et d'intelligence, l'Orgon de Louis Seigner — un des plus convaincants qui se puissent voir — la Mme Pernelle toute menue et obstinée de Berthe Bovy, l'Elmire d'Annie Ducaux, d'un éclairage si attachant et si personnel.

Quelques semaines plus tard nous revenions une fois encore à la Salle Richelieu : c'était pour une reprise, cette fois, d'une des œuvres de notre temps dont l'inscription au répertoire avait marqué une des plus heureuses initiatives de l'administration d'Edouard Bourdet : *Chacun sa vérité*, de Pirandello. Elle allait nous être rendue dans l'excellente traduction de Benjamin Crémieux, dans l'admirable mise en scène établie alors par Charles Dullin, qui en avait été jadis l'introducteur en France, sur le plateau de l'Atelier; et avec, dans les trois rôles essentiels, les trois artistes qui les avaient recréés d'inoubliable façon : Ledoux, précisément, en M. Ponza, l'œil inquiet, la démarche appesantie et défendant pied à pied, comme une bête forcée dans sa retraite, son secret douloureux ; Berthe Bovy, pâle et frêle et d'une étrange douceur sous les voiles de deuil de Mme Frola ; Jean Debucourt enfin, nuançant d'humanité le scepticisme railleur de Lambert Laudisi. Courteline, avec son *Commissaire est bon enfant*, avait été chargé, au terme de la soirée, de dissiper notre angoisse, par les soins de Robert Manuel, qui s'était entouré, pour raviver cette pochade toujours savoureuse, de Jean Meyer et de Louis Seigner et aussi de Denise Gence, dont on aura garde d'oublier l'irruption doucereuse et péremptoire.

Lorsque paraîtront ces lignes un dernier spectacle aura clos le programme de la saison dans le grand vaisseau d'or et de pourpre amarré en bordure du Palais-Royal : l'*Antigone*, de Sophocle, sera venue, par la voix de Renée Faure, rappeler à nos contemporains un peu distraits l'existence de cette sœur lointaine, auprès de laquelle l'émouvante héroïne d'Anouilh a recueilli la leçon de son courage et de son intransigeance.

Cependant nous allons maintenant traverser la Seine et aborder aux Jardins du Luxembourg pour une rapide revue des ouvrages qui y ont été montés. Rapide, car la place nous est mesurée et parce qu'aussi bien le choix de ces ouvrages s'est inscrit dans des perspectives assez différentes de celles qui présidaient à la composition des affiches de la salle de l'autre rive.



Annie Ducaux et Jean Davy.

Photographies Lipnitzki.

Denis d'Inès et Jacques Charon.



Phot. Bernand.

De gauche à droite, debout : Jean Meyer, Annie Ducaux, Louis Eymond, Denis d'Inès ; au centre, assis sur les marches : André Falcon, Jeanne Moreau.

On allait d'abord réentendre, en septembre, les touchants accords du *Chant du berceau*, auxquels répondrait — Courteline encore — la note amèrement bouffonne des *Mentons bleus*, pour les débuts d'un jeune lauréat du Conservatoire : Michel Galabru.

Octobre se trouva placé — n'est-ce pas le mois de rentrée des tribunaux ? — sous le signe de la magistrature, avec *le Président Haudecœur*, de M. Roger-Ferdinand, et les envols de manches de *la Robe rouge*, de Brieux. Si l'on peut regretter que l'heureux auteur des *J 3* ait ici hésité entre le ton de la comédie — une espèce d'*Ecole des quinquagénaires* ou d'*Ecole des parents* — et des situations de vaudeville, du moins sa pièce est-elle très adroitement construite et dialoguée, et fournit-elle à des acteurs éprouvés maintes occasions d'amuser ou d'émouvoir. On devine que Louis Seigner et Mme Béatrice Bretty n'y ont pas manqué, non plus que l'étonnant Robert Hirsch et le sensible Georges Baconnet. Deux jeunes artistes ont en outre beaucoup contribué au succès : Jean Piat, au jeu clair et direct, et la ravissante Marie Sabouret, qui nuança très joliment l'inconsciente coquetterie de son personnage.

La Robe rouge n'a plus guère à nos yeux qu'une valeur de document, et la pauvreté du dialogue accuse cruellement le vieillissement de l'œuvre. Jean Debucourt, Jean Meyer, Robert Manuel et Jacques Servière se sont efforcés de marquer de quelques traits authentiques les figures de cette galerie professionnelle. Jean Chevrier apportait une sincérité convaincante dans le rôle bien fruste encore d'Etchepare, et Mme Marie Bell parvenait presque à faire passer un instant dans

la salle le souffle de la tragédie au cours de la scène fameuse de Yanetta, jadis illustrée par Réjane.

Autre expérience de confrontation avec un répertoire : *Amoureuse*, de Porto-Riche. Nous nous étonnons certes aujourd'hui qu'on ait pu invoquer l'ombre de Racine pour situer l'inspiration de l'auteur. Les sentiments qui sont peints ici nous semblent au contraire étroitement liés à un style de vie dont nous nous sommes singulièrement éloignés. Une constante référence aux préoccupations charnelles des personnages nous impose une gêne parfois pénible, et la veulerie des protagonistes masculins — incarnés par Jean Chevrier et Daniel Lecourtois — retire beaucoup de sa portée au témoignage. Sur le plan théâtral cependant la pièce conserve un atout : celui d'offrir un rôle à une comédienne. Et la présence de Mme Annie Ducaux, dont le succès personnel a été éclatant, a sauvé cette reprise, qui présentait d'ailleurs, sous l'angle de l'histoire de notre théâtre, un intérêt certain, et qui dut beaucoup à l'intelligente impulsion de M. Debucourt, qui en avait dirigé les études, efficacement secondé par le décorateur Paul Larthe.

Les approches de Noël ont ramené à l'affiche *l'Arlésienne*, de Daudet, dans une mise en scène



NICOMÈDE

de Pierre Corneille

A gauche : *Louise Conte (Arsinoé) et Yonnel, (le roi Prusias).*

de Julien Bertheau, avec un cadre et une interprétation renouvelés (en tête de laquelle Mme Germaine Rouer, dans le personnage de Rose Mamaï), et, bien entendu, l'admirable commentaire musical de Bizet.

En février nous vîmes réapparaître, sur la terrasse du château de la Seiglière, d'anciennes connaissances que nous saluâmes avec amitié : le vieux marquis au dédain aristocratique, le jeune lieutenant ténébreux des guerres d'Empire, le tabellion provincial mal consolé de sa roture étaient respectivement animés par Denis d'Inès, par André Falcon et par Georges Chamarat, tandis que Mmes Germaine Rouer et Yvonne Gaudeau portaient avec élégance et esprit les jolies robes et les sentiments contrastés de l'impérieuse baronne de Vaubert et de la tendre Hélène. La comédie de Sandeau était jouée dans un mouvement très vif, avec une espèce d'humour qui n'appuyait pas, et ces quatre actes apportaient une détente qui n'était pas sans agrément. Un petit acte de Vildrac, *l'Indigent*, nous ramenait ensuite à la poésie de la vie quotidienne, aux menus drames qu'elle recouvre, à ses élans et à ses malentendus. Aux côtés de Georges Chamarat, qui avait présidé à la mise en œuvre de la soirée, Gisèle Casadesus et Georges Vitray se partageaient



L E   D I N D O N

de Georges Feydeau





Ci-dessus à gauche : *Gisèle Casadesus et Jacques Charon.*

A droite : *Jacques Charon, Gisèle Casadesus, Louis Seigner, Jean Meyer, Andrée de Chauveron.*

Ci-contre : *Denise Noël et Jean Meyer.*

tcgraphies Bernand.



Jean Davy (Créon) et Renée Faure (Antigone).

ANTIGONE

Tragédie de Sophocle

Traduction d'André Bonnard. Musique d'André Jollivet. Mise en scène d'Henri Rollan. Décors et costumes de Nersès-Barteau.

Ensemble des interprètes.

Photographies Berna

les notes d'émotion contenue et d'aisance familière de l'épouse sacrifiée et du visiteur d'occasion.

Avec le mois de mars on allait frapper un grand coup. Pour la première fois Feydeau connaissait les honneurs de faire à lui seul spectacle chez Molière. *Le Dindon* fut un des grands succès de la saison parisienne. Aussi bien, quel éclat dans la présentation et quel concours de talents ! Jean Meyer avait réglé avec une parfaite minutie et une virtuosité étourdissante le merveilleux mécanisme ; Mme Suzanne Lalique avait dépensé les ressources les plus subtiles du goût sans défaut qu'on lui connaît dans l'établissement des décors et des costumes. Jean Meyer lui-même, Jacques Charron et Robert Hirsch, Robert Manuel faisaient feu de toutes pièces. Gisèle Casadesus, Yvonne Gaudeau, Denise Noël et Marie Sabouret composaient le plus séduisant parterre. Dans des silhouettes, le jeune Jean-Paul Roussillon et Jeanne Moreau, dont la personnalité s'affirme sans cesse, apportaient une vivacité et une acuité qu'on savourait au passage. Deux emplois épisodiques enfin avaient été confiés à deux des meilleurs comédiens de la troupe, qui en faisaient de grands rôles : Louis Seigner, en major apoplectique, sanglé de vermillon, et Ledoux, en vieux serviteur à la dignité navrée et au zèle tutélaire.

Un autre grand horloger du théâtre : Sardou. Il y aura longtemps des spectateurs pour venir voir la lavandière Catherine Lefebvre, devenue duchesse de Dantzig, s'embarrasser dans la traîne de sa robe de cour, tenir tête aux princesses impériales en invoquant ses états de service de cantinière, et réclamer à Napoléon, dans un tête-à-tête nocturne, les notes de blanchissage du lieutenant Bonaparte. Avec ses vives couleurs et son trait un peu gros d'image d'Épinal *Madame Sans-Gêne* demeure comme le modèle d'un genre. Et chaque fois que la pièce aura des interprètes comme Mme Bretty, comme Denis d'Inès, Jean Davy et Henri Rollan, on aurait mauvaise grâce à se plaindre de la réentendre.

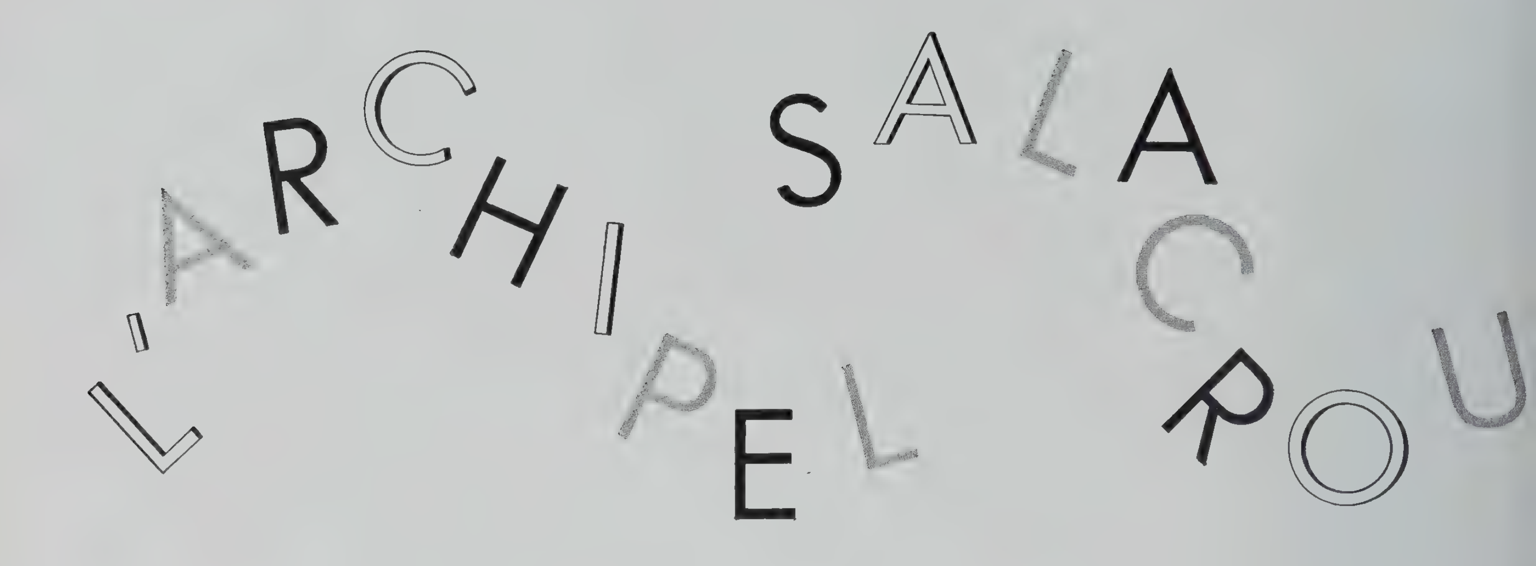
Avant que l'été ne soit là, on nous proposa encore une reprise d'une pièce de M. Maurice Rostand : *l'Homme que j'ai tué*, qui touche au sujet douloureux des lendemains de la guerre de 1914. Denis d'Inès et Julien Bertheau, Mmes Mony Dalmès et Jeanne Boitel défendirent avec beaucoup de loyauté et de conviction cet ouvrage généreux, mais qui parut à certains décevant, eu égard à l'ampleur des thèmes invoqués. Et, pour annoncer aux spectateurs les proches joies des vacances, une brève comédie d'Henri Duvernois nous transporta sous la véranda d'un petit hôtel de bains de mer, auprès d'un couple mal assorti que risque un instant de disjoindre la tentation de la tendresse et de la joie de vivre : mais ce bel inconnu, ce chevalier Canepin, n'était qu'un fou en rupture d'asile et, désemparée, la jeune captive revient à ses chaînes. Gisèle Casadesus, Georges Chamarat et Roland Alexandre jouaient pour nous ces quelques scènes d'une ironie mélancolique.

* * *

On a pu mesurer d'après ce tableau l'abondance et la diversité des réalisations de notre premier théâtre. Mais on ne doit jamais oublier, lorsqu'on évoque l'activité de sa troupe au cours d'une année, que les nouveautés et les reprises n'en constituent qu'une faible partie. Il faudrait rappeler que concurremment à ces spectacles auxquels nous avons été conviés les Comédiens Français ont poursuivi l'exploitation d'un répertoire considérable. Ainsi Corneille, Molière et Racine, Beaumarchais et Marivaux, Musset, Becque et Jules Renard ont-ils vu dans le même temps quelques-unes de leurs œuvres essentielles régulièrement représentées. De même pour les contemporains : Claudel avec *l'Otage* et l'admirable *Soulier de satin*, que Marie Bell et Aimé Clariond continuent de servir dans la mémorable mise en scène de Jean-Louis Barrault ; Montherlant avec *la Reine morte*, où Jean Yonnel, créateur du rôle de Ferrante, s'impose comme au premier jour ; André Obey, avec *l'Homme de cendres*, animé par Pierre Dux, interprété par Julien Bertheau.

Si l'on songe qu'à côté de cette activité parisienne la Comédie-Française a effectué de nombreuses tournées en province et à l'étranger — dont la plus importante fut celle, triomphale, qu'elle a accomplie ce printemps en Finlande, en Scandinavie, en Hollande, en Belgique et en Allemagne, avec *Tartuffe* et *le Mariage de Figaro*, qu'elle a participé à d'importantes manifestations, comme le Festival de Strasbourg avec un *Bourgeois gentilhomme* meublé et habillé de neuf que nous verrons à notre tour l'automne prochain, à la Salle Richelieu — comment ne s'associerait-on pas au jugement que nous exprimions au début de cet article lorsque nous nous apprêtions à présenter dans son ensemble cette saison qui s'achève comme l'une des plus heureuses et des plus fécondes que la Maison de Molière ait connues depuis longtemps ?

Jean Nepveu-Degas.



DÈS les trois premiers mois de cette saison dramatique 1950-1951 nous avons assisté à la naissance de trois pièces nouvelles d'Armand Salacrou. Ainsi, le public de plus en plus nombreux, de plus en plus compréhensif qui accompagne cet auteur, l'un des tout premiers de sa génération, a eu loisir de mieux comprendre, grâce à la variété et à la multiplicité des aspects de son œuvre mis simultanément sous ses yeux, de quoi était faite cette œuvre et d'où vient que l'admiration qu'elle inspire s'enrichit aisément des chaleurs de l'amitié.

Parmi les œuvres présentées par Armand Salacrou, il y avait son œuvre la plus récente, *Dieu le savait*, et l'une de ses œuvres les plus anciennes, sinon la première qu'il ait écrite, *Poof*, demeurée inédite depuis vingt ans. Il y aurait procédé, et procédé trop ingénieux, artificiel, à profiter de ce hasard pour établir un parallèle entre *Poof* et *Dieu le savait* et tenter d'indiquer ainsi quels enrichissements ont connus l'art et la pensée d'Armand Salacrou. On peut cependant signaler que dès sa première œuvre on percevait deux des qualités auxquelles il est resté le plus constamment fidèle : la richesse de l'imagination et l'humour, qui sous-tend ses plus grandes œuvres et n'est pas absent des plus dramatiques.

Poof, sorte de comédie-ballet sur le thème de la Publicité, de sa puissance et de ses méfaits, est un divertissement qu'Yves Robert a très spirituellement et très habilement mis en scène. Donnant du poids à ce qui n'était parfois qu'indication, estompant heureusement les rares passages où le comique semblait tendre au drame, le jeune metteur en scène a traité l'œuvre avec la justesse qu'il fallait pour en assurer le succès.

Dieu le savait, mis en scène par Jean Mercure, au Théâtre Saint-Georges, est une œuvre dense, extrêmement riche d'idées et de situations, complexe à l'analyse et simple à la représentation : ce qui, je crois, est l'une des marques des grandes œuvres. Il en était ainsi de *l'Inconnue d'Arras*, d'*Un Homme comme les autres*. Et c'est parmi les grandes œuvres de Salacrou que vient s'inscrire *Dieu le savait*.

Le problème auquel s'attache Armand Salacrou est le problème du libre arbitre. Il n'en est pas de plus ardu, ni qui paraisse destiné plus sûrement à demeurer le problème sans solution. Aussi bien l'auteur de *Dieu le savait* ne s'aventure-t-il pas à en proposer une. Simplement, il nous fait sentir, et par des moyens essentiellement dramatiques et qui n'empruntent que peu de chose aux démonstrations de la philosophie, que ce problème est intimement, essentiellement mêlé à notre vie quotidienne. Il imagine, il crée, il rend sensibles des situations telles que ceux qui s'y trouvent mêlés ne peuvent faire autrement que « sentir » l'existence de ce problème. Et ces circonstances sont naturelles, simples, en tout semblables à celles où chacun de nous peut se trouver engagé soudain. C'est là le grand art de M. Salacrou : il demeure constamment au milieu de ses spectateurs ; il ne les « enseigne » pas ; simplement, il les rend plus conscients d'eux-mêmes, il les élève un peu au-dessus d'eux-mêmes, et les force à se mieux voir, et de plus haut, et à s'apercevoir que le plus humble, le plus simple d'entre nous a les mêmes angoisses, les mêmes responsabilités que le penseur le plus profond ou l'artiste le plus maître de son art.

Cela ne peut aller sans beaucoup de générosité, et la générosité est ce qu'il y a sans doute de plus apparent dans l'œuvre d'Armand Salacrou, dans *Dieu le savait* en particulier. Il faut entendre générosité dans tous les sens du terme. Il y a, sur le plan humain, cet amour des hommes fort éloigné de la pitié et de la charité, et qui consiste moins à donner ce que l'on a qu'à révéler à ceux qui croient n'avoir rien qu'ils ont tout. Il y a, sur le plan artistique, et particulièrement dramatique, cette absence d'avarice des moyens qui est le signe vrai de la richesse. Cela ne va pas, parfois, sans apparence de désordre. Mais de quel prix est, au théâtre, ce désordre apparent, si on le compare à l'économie sévère, à la prudence d'auteurs peut-être aussi riches qu'Armand Salacrou, mais qui craignent tant de tout donner d'un coup, qu'obsède si fort la peur de « manquer » qu'ils semblent toujours garder le meilleur de leur bien pour eux-mêmes.

Il y a enfin cette forme de la générosité, la plus discrète mais la plus efficace, qui consiste à n'avoir pas de complaisance pour le mal ou le malheur. C'est de celle-ci que *Dieu le savait* donne les meilleurs témoignages : dans les malheurs qui les frappent, dans la découverte atroce qu'ils font d'eux-mêmes et des autres, et au moment même où il leur semble le plus clairement qu'ils sont les jouets de Dieu, ses hommes et ses femmes ne cessent pas d'affirmer, par toute leur attitude, qu'ils gardent la confiance dans la vie et dans ce qui lui donne seulement son prix : leur liberté.

Il semble au sortir de *Dieu le savait* qu'Armand Salacrou s'est donné tout entier. Il semble aussi, tout en même temps, que sa richesse demeure intacte et qu'il nous promet d'autres révélations, et d'autres encore, sur nous, sur notre condition, sur lui-même.

JACQUES LEMARCHAND.



Armand Salacrou par Elisabeth de Steiger.



Phot. Lipnitzki.

Dieu le savait

par Armand Salacrou, au Théâtre Saint-Georges.

« Armand Salacrou vient de nous présenter une des pièces les plus encombrées qu'il ait encore écrites. »

G. Marcel.

« *Dieu le savait* est de M. Armand Salacrou l'œuvre la plus riche. »

J. Lemarchand.

« *Dieu le savait* est une de ces pièces que leurs partisans jugent riches et leurs adversaires encombrées. »

Th. Maulnier.

LA PIÈCE


Phot. Bernand.

« ... *Dieu le savait* a le mérite immense de nous ramener aux seuls vrais et profonds problèmes : la mort et Dieu. On sait de reste que ces deux thèmes essentiels ont hanté M. Salacrou dès ses premiers essais. Chacune de ses pièces marque une étape dans son cheminement, dans ses tâtonnements vers la réponse qu'il est de notre ordre à tous de rechercher parmi l'angoisse à travers les élans et les chutes inséparables d'une quête sincère. Or jamais M. Salacrou n'a serré de plus près cette double question, qui finalement n'en fait qu'une. Jamais il n'a été plus dense, plus nombreux, plus proche d'aboutir au chef-d'œuvre que dans *Dieu le savait*, dont le premier acte est d'une force extraordinaire, mais qui s'affadit au second pour tomber au troisième dans un décevant pathétique bourgeois. »



L'INTERPRÉTATION


Phot. Bernand.

« Cette pièce diffuse, passionnante, chaude et désordonnée est très bien mise en scène par M. Jean Mercure dans un bon décor de M. Wakhévitch, et remarquablement jouée. M. Michel Vitold a la sobriété et l'intelligence qui conviennent à son rôle malaisé. Mme Betty Daussmond et M. Palau, comédiens émérites, sont excellents dans les deux vieillards. M. Gérard Darrieu fait un militant communiste naïf, ardent et pur. Il a de la force et de la présence. Mlle Winnie Claude et M. Maurice Sorfati jouent les adolescents avec beaucoup de justesse et de fraîcheur. Si M. Michel Salina paraît moins à son avantage, c'est que son personnage est le plus linéaire de la pièce. Pour Mme Mary Morgan, dont le beau visage émouvant est à soi seul un poème, elle a trouvé dans Aziza l'un de ses meilleurs rôles. Elle est douce, fausse, plaintive, violente, égarée avec une sincérité et une séduction incomparables — et pourtant simple. C'est une création de premier ordre et que je n'oublierai plus. »

Francis Ambrière.

LE DÉCOR


Phot. Lipnitzki.

« ... le décor de M. Wakhévitch, qui est très réussi, très évocateur, très coloré, très parlant, très vrai, très horriblement exact. Qui a vu Le Havre, Brest, Cherbourg, les ruines d'Amiens ou celles d'Orléans ; qui est repassé par ces villes au temps, pas si lointain, hélas ! où des quartiers entiers étaient faits de bâtiments évidés s'élevant au-dessus d'un désert de gravats ; qui a assisté à la renaissance de la vie sous les décombres et dans les caves, qui a connu cela peut témoigner que l'artiste a su recréer le climat baroque et désolé d'une telle existence. »

J.-J. Gautier.

Sur la page précédente et de gauche à droite : *Maurice Sorfati, Betty Daussmond, Mary Morgan, Michel Vitold, Winnie Claude et Gérard Darrieu.*



POOF

D'ARMAND SALACROU
au Théâtre Édouard-VII.

« ... Voilà du théâtre et du meilleur : celui qui, loin des artifices et parmi la liberté d'intrigue et de pensée la plus totale, introduit immédiatement le public dans une sorte de connivence joyeuse et féconde avec l'auteur. La pièce, montée en féerie par M. Yves Robert et sa troupe, est jouée avec un brio étonnant. Tout le monde serait à citer : Mlle Claire Duhamel pour sa grâce, Mme Rosy Varte pour sa beauté, MM. Pierre Leproux, Raymond Devos, René Lacourt et Claude Deret pour leur pittoresque, M. Yves Robert, bien sûr, pour sa mise en scène et la fine drôlerie de son jeu. Mais la révélation de la soirée est Bébé rose, je veux dire M. Guy Piérauld, qui, dans un long rôle muet, multiplie à ce point les inventions du mime et avec un bonheur si constant que je pense encore à lui avec gratitude. »

(FRANCIS AMBRIÈRE — *Opera.*)

Photographies Bernand et Lipnitzki.

POOF

OU LE « KNOCK » DE LA PUBLICITÉ.

« Satire, en partie autobiographique, de la publicité pharmaceutique, de la publicité tout court, de la propagande aussi, de toutes les propagandes, et apologie cocasse de toutes les formes du mensonge. Poof était un petit jeune homme pur et sans force. Il se pénètre de quelques principes dont le cynisme et la désolante lucidité constituent les bases les plus solides, il devient « le président Poof », qui a gagné sur tous les tableaux en mécanisant le monde. Les hommes, tous les hommes, ont recours à lui pour s'opposer plus efficacement avec le plus de violence. La foi, sous les espèces de ses ministres, recourt à sa diabolique astuce. Poof a atteint son but. Il est un lanceur de mots d'ordre. L'univers parle de lui, pense à lui, voit par lui. Et lui, cependant, se sent désespérément seul. Lui, il ne peut s'adresser qu'à ses dictaphones, qui, avec un automatisme bête, enregistrent ses paroles sans jamais lui accorder en échange le moindre mot de sympathie et de consolation. Cette fantaisie débridée est traversée de formules excellentes du comique le plus savoureux ; c'est, en un acte, une sorte de Knock de la publicité. »

(J.-J. GAUTIER — *Le Figaro.*)



POOF

OU LE TRIOMPHE DE LA PUBLICITÉ

« Il y a un peu plus de vingt-cinq ans, Jules Romains, se souvenant d'avoir étudié l'art d'Hippocrate, nous donnait *Knock ou le triomphe de la médecine*, où les médecins déclarèrent volontiers trouver une satire de la clientèle plus encore que de leurs congénères. Et voici que Salacrou, qui fut lanceur de produits et fabricant de slogans, nous donne *Poof*, dont le sous-titre pourrait être : « le Triomphe de la publicité ».

(DUSSANE — *Mercure de France.*)

D. ALARY

Dessin de Alary.

COUP D'ŒIL SUR LE METTEUR EN SCÈNE

par Raymond Rouleau

Je me rappelle les longues discussions au Conseil de l'Ordre des metteurs en scène quand il fallut définir le titre. C'est Charles Dullin finalement qui l'emporta avec la formule : « Ne peut se dire metteur en scène que celui qui, par son art personnel, apporte à l'œuvre écrite par le poète une vie scénique qui en fait ressortir les beautés sans jamais en trahir l'esprit. A ce don de « maître du jeu » il doit joindre des connaissances générales lui permettant d'ordonner et de diriger le travail pratique des acteurs, du décorateur, des musiciens, du régisseur, des électriciens et des machinistes. »

C'est une belle formule, un peu idéaliste peut-être. Cocteau, plus sceptique, dit à peu près que « ... une œuvre devrait être écrite, mise en scène, décorée et jouée par un seul homme... Cet homme-orchestre n'existant pas, il convient de le remplacer par un groupe amical... »

La question peut se poser plus simplement : « Doit-il y avoir des metteurs en scène? Sont-ils nécessaires et, s'ils le sont, à quoi peuvent-ils servir? » Évidemment, je ne vais pas plaider contre eux et je voudrais justifier leur existence par un exemple.

Il est rare, cela arrive parfois, mais c'est exceptionnel, que l'auteur voie ses personnages comme il les a créés. Bien entendu, ce qu'ils ont à faire se dégage, sort d'eux-mêmes aussi directement que la parole leur sort de la bouche. Mais, aussi extraordinaire que cela paraisse, les faisant parler dans un ton, l'auteur ne les fait pas toujours agir en synchronisme. Peut-être parce que les auteurs vont peu au théâtre et que leurs connaissances techniques sont, les trois quarts du temps, rudimentaires. Ils décrivent donc le comportement des acteurs en donnant des indications scéniques qui valent ce que valent des souvenirs de spectateurs.

Je ne parle pas des « cuisiniers », qui connaissent les recettes et qui sont plus près de l'acteur à ficelles que de l'écrivain.

Ce serait donc surtout pour combler cette lacune que le metteur en scène trouverait son emploi.

Car ce qu'il y a de plus facile à situer, c'est le climat d'une pièce. Là est le côté agréable de la chose : la couleur, les bruits, la musique se conjuguent facilement pour créer une ambiance.

Mais le plus compliqué et, naturellement, le moins visible, c'est le travail ouvrier sur le texte et l'effort qu'il faut faire pour que les personnages se comportent non pas en fonction de ce qu'ils disent, mais de ce qu'ils sentent, de ce qu'ils sont, que les gestes qu'ils font soient strictement conformes à leur nature profonde... Là est la réelle difficulté pour le metteur en scène. J'irais presque jusqu'à dire que, du point final tapé par l'auteur sur son manuscrit au dernier baisser de rideau de la représentation, il y a toute une série d'opérations dont la nature échappe au profane et même, il faut bien le constater, à certains professionnels.

Pour ne pas rester dans l'absolu, je vais essayer de donner un exemple : Shakespeare ; si ses tragédies ont été chargées, au travers des siècles, de traditions plus ou moins biscornues ou géniales par les générations de comédiens qui les ont jouées, il est lui-même fort discret quant aux indications de jeu scénique. « Il se tue », écrit-il, « il meurt »... Et quand il est très bavard il va jusqu'à préciser : « il se transperce de son épée ». C'est tout. Vous imaginez bien que le problème est entier aux répétitions pour les deux gaillards qui, l'un sur scène, l'autre dans la salle, doivent matérialiser cette indication laconique. Nous savons tous qu'il y a quelques façons de mourir, et chaque comédien a la sienne pour laquelle il a une préférence. L'un s'écroule en avant, la face contre terre ; l'autre sur le dos, s'il a fait un peu de culture physique ; le troisième décompose sa chute en degrés harmonieux et ne s'étend qu'au dernier moment, et comme à regret, le tout en veillant à ne pas faire de plis dans son maillot... On peut aussi dire que si l'auteur fait mourir son personnage, c'est qu'il ne l'intéresse plus, qu'il est arrivé à son terme, donc que le plus vite sera le mieux. Il faut avoir vu Laurence Olivier se tordre, rebondir comme un ver coupé dans la mort du triste Gloucester pour comprendre ce qu'apporte ce grand comédien, qui met lui-même en scène la plupart du temps les pièces qu'il joue, il faut l'avoir vu mourir de cette façon, dis-je, pour comprendre pleinement que la mise en scène est une fonction précise dans les rouages d'un théâtre. Elle est comme la balance d'un pendule qui équilibre et répartit l'effort de la machine. Elle est aussi nécessaire, aussi vitale pour la santé d'un spectacle que le comédien lui-même, qui donne sa vie et son allure humaine à un personnage qui n'est que tapé à la machine dans une brochure.

Le théâtre à lire est une chose. Le théâtre à jouer en est une autre. Il est rare que cela fasse les deux, c'est-à-dire qu'une pièce qui vous a enchanté ou bouleversé à la représentation résiste à la lecture, ou le contraire.

En résumé il en est des metteurs en scène comme des pêches. Elles ne sont pas toutes bonnes ; mais si l'on tombe sur une pêche véreuse, ce n'est pas une raison suffisante pour être dégoûté de l'espèce. Cela dit, il n'y a pas de formule. Tout ici comme ailleurs est affaire d'instinct. Et l'on peut, avec la meilleure volonté du monde et beaucoup de connaissances techniques, empêcher une œuvre de s'épanouir à force de soins excessifs.

Une conclusion entre mille : la mise en scène n'est pas un jeu ; c'est une arme à double tranchant qu'il faut manier avec précaution et ne pas laisser entre les mains des enfants !...

R. R.

LES METTEURS EN SCÈNE DE LA SAISON

Chaque saison parisienne nous apporte sa moisson de mises en scène. La mise en scène ? N'est-elle pas, en quelque sorte, la langue d'Esope du théâtre ? Capable du meilleur ou du pire, elle peut transfigurer une mauvaise pièce ou dénaturer une bonne, révéler un « classique » ou l'assassiner... Elle peut, Dieu soit loué ! donner son véritable sens à un texte dramatique qui sans elle resterait lettre morte : c'est là d'ailleurs son plus beau titre de noblesse. Et c'est sous cet angle que nous examinerons les principales mises en scène de l'année.

A tout seigneur tout honneur : la Comédie-Française. La Comédie-Française a repris ce chef-d'œuvre qui a pour titre *la Double Inconstance*. Ce fut un régal. Jacques Charron, metteur en scène, fort bien secondé par le décor blanc à terrasses de François Ganeau, a su merveilleusement mettre en valeur le style à la fois précieux et fantasque de Marivaux, tout en conservant à l'œuvre son caractère primesautier si *commedia dell' arte*.

Jean Meyer a eu pour tâche de porter à la scène un roman d'introspection découpé en tableaux : *les Caves du Vatican*, d'André Gide. Il s'en est acquitté avec adresse sans toutefois conférer au spectacle une complète unité de style. Ce même manque d'unité, nous l'avons retrouvé dans les décors de Jean-Denis Malclès, qui, avec le talent que nous lui connaissons, fit, comme de coutume, plus œuvre d'illustrateur que d'authentique décorateur. C'est à Jean Meyer que fut confié également le soin de nous ressusciter *le Dindon*, la grosse farce de Feydeau. Il y mit toute la truculence requise, avec un je ne sais quoi de trop appuyé qui enlevait à l'œuvre un tantinet de sa désinvolture. Suzanne Lalique, très à l'aise dans les évocations fin de siècle, conçut une série de décors et de costumes dans lesquels l'humour le disputait au bon goût.

Luxueusement monté, *un Conte d'hiver*, de Shakespeare, mis en scène par Julien Bertheau, s'il a conquis l'adhésion d'un certain public, n'a pas recueilli une totale approbation. Sans doute le dispositif décoratif de Moulaert dans sa froideur squelettique faisait-il preuve d'ingéniosité, sans doute les costumes de Francine Galliard-Risler papillotaient-ils parfois agréablement devant nos yeux... Mais dans son ensemble le spectacle manquait de classe, suggérant irrésistiblement le Châtelet ou Mogador.

A Marigny l'infatigable Jean-Louis Barrault présenta *la Répétition ou l'Amour puni*, d'Anouilh. Il y déploya ses merveilleuses qualités de chef de troupe et offrit, à son habitude, un spectacle admirablement au point. Dans *Malatesta*, de Montherlant, Barrault sut recréer le climat si particulier de drame, de poison, d'intrigue et de magnificence qui est associé dans notre esprit à la Renaissance italienne. La partie décorative était l'œuvre du peintre Mariano Andreu. Décors en trompe-l'œil qui rejoignaient la tradition de la fin du XIXe siècle, costumes somptueux descendus tout droit de toiles de maîtres.

Avant de quitter Marigny il nous faut faire état de l'*Œdipe* d'André Gide, mis en scène par Jean Vilar. Jean Vilar avait trouvé en Gide son Giraudoux. L'accord parfait Jouvet-Giraudoux, Vilar l'avait réalisé avec André Gide, hélas ! bien tard pour Gide. On ne saurait souhaiter une mise en scène qui « colle » mieux au texte, un décor et des costumes (de Gischia) en meilleure harmonie avec une mise en scène. Ce spectacle dans tous ses éléments portait à son maximum d'expression scénique la pensée d'un auteur.

A côté d'un Barrault, Raymond Rouleau occupe une place de choix. Rouleau semble avoir hérité de Baty ce souci d'horloger méticuleux qui ne laisse rien au hasard, substituant cependant au vérisme de son aîné un sens aigu du rêve, de la féerie, tout aussi bien dans une pièce policière (*la Neige était sale*, d'après Simenon) que dans une opérette réaliste (*la P'tite Lili*, de Marcel Achard), rêve et féerie renforcés par le talent « bérardien » des décors d'une Lila de Nobili.

A l'Atelier, avec Gischia comme décorateur, André Barsacq a remonté le *Henri IV* de Pirandello en projetant sur cette œuvre étrange une lumière nouvelle. Barsacq, décorateur et metteur en scène, a apporté à *Colombe*, d'Anouilh, tous ses soins diligents, réussissant une fois de plus l'accord parfait entre texte et présentation.

Que ce soit Jean Darcante avec *Ce soir à Samarcande*, de Jacques Deval (décors de Douking), que ce soit Jean Mercure avec *la Mort d'un rat*, de Jan de Hertog, et surtout avec *Dieu le savait*, de Salacrou (décor de Wakhévitch), que ce soit Marcel Herrand avec *le Château du Carrefour*, d'Odette Joyeux (décors photographiques d'Agostini), que ce soit Pierre Dux sur la scène du Théâtre de Paris, il semble que tous ces metteurs en scène, joints à ceux dont on a parlé précédemment, aient renoncé délibérément à « se servir » des œuvres pour mieux les « servir ». Ce qui est tout à leur honneur.

Et Louis Jouvet, notre grand Jouvet ? Après avoir triomphé avec *l'Ecole des femmes* à New-York, Jouvet, avec *le Diable et le bon Dieu*, de Sartre, vient de signer sa dernière mise en scène, mise en scène plus réaliste que stylisée. Les beaux décors de Félix Labisse oscillent entre deux conceptions : l'une qui s'inspire des miniaturistes médiévaux, l'autre qui emprunte au vieux décor en trompe-l'œil ses meilleurs artifices. Quant aux costumes de Francine Galliard-Risler, ils sont, avec goût, dans la plus loyale tradition « reconstitution historique ». Une fois encore la maîtrise d'un Jouvet marque tout ce spectacle, qui par son ampleur et sa somptuosité s'apparente à celui du *Soulier de satin* à la Comédie-Française.

André Boll.

LE CINÉMA SUR LA SCÈNE

LA NEIGE ÉTAIT SALE

de Georges Simenon, au Théâtre de l'Œuvre.

Le nouveau spectacle de l'Œuvre est un des plus remarquables de la saison. Quand je dis spectacle, je vise l'ensemble indécomposable constitué par la pièce, la mise en scène de Raymond Rouleau, les décors impressionnants de Mme de Nobili et surtout l'interprétation. Je n'ai jamais vu d'ouvrage mieux distribué. M. Daniel Gélin, en particulier, dans le rôle principal a été bouleversant de présence mystérieuse et de pathétique contenu. Une création comme celle-là suffit à le placer au tout premier rang, à côté de Gérard Philipe. »

GABRIEL MARCEL.

« Ce que l'on nous convie surtout à admirer, c'est une mise en scène. Je l'écris avec une estime mélangée de regrets, jamais M. Raymond Rouleau n'avait monté une pièce avec autant de bonheur et d'autorité. Même sa mise en scène du *Tramway nommé Désir* pâlit à côté de celle-là. C'est qu'elle n'est faite d'à peu près rien, sur l'étroit plateau de la rue de Clichy, que de draperies, de goût et de sens dramatique. Le grand chef de troupe que M. Rouleau ! »

FRANCIS AMBRIÈRE.



« ... Ce pourrait bien être une date dans l'histoire de la mise en scène contemporaine que la présentation de *la Neige était sale*, de Georges Simenon, au théâtre de l'Œuvre, par Raymond Rouleau. Raymond Rouleau, qui nous a pourtant étonnés plus d'une fois — ne serait-ce qu'avec l'extraordinaire travail de *Huis clos* ou avec *le Voleur d'enfants* — a trouvé le moyen, une fois encore, de nous imposer le choc de la révélation. Avec une pièce qui n'est pas d'une structure véritablement théâtrale (il s'agit de l'adaptation à la scène de l'adaptation radiophonique d'un roman), qui ne brille pas par une forme littéraire remarquable, qui ne nous découvre pas une perspective originale sur le monde (cette histoire d'un mauvais garçon dans une ville ruinée par la guerre et soumise à l'occupation étrangère rassemble en elle tout l'héritage de la littérature du désespoir et de la déchéance, de la misère collective et des bas-fonds), l'art du metteur en scène a mis sur pied un spectacle dont on gardera toujours le souvenir... Il est presque impossible de séparer dans le jugement qu'on porte M. Simenon de M. Raymond Rouleau, tant la mise en scène est fondue à la pièce, intérieure à la pièce. On soupçonne qu'il y a dans la pièce des faiblesses et des artifices, mais l'atmosphère est si puissamment évoquée, le rythme dramatique si plein, si net, si pur, chaque geste, chaque parole et chaque silence est chargé d'un tel poids de signification qu'en dépit de ces faiblesses et de ces artifices le spectacle atteint, lui, à la perfection. »

THIERRY MAULNIER.

LE CHATEAU DU CARREFOUR

d'Odette Joyeux, au Théâtre des Mathurins.

Comment Mme Joyeux n'a-t-elle pas aperçu que ses deux premiers actes cultivaient la simplesse et non pas la simplicité, l'infantilisme et non l'enfance ? C'est une idée touchante que celle de ce château toujours fermé, que l'imagination d'une petite fille a doté de charmes et peuplé de secrets merveilleux. Mais il ne fallait pas qu'un auteur de sang-froid développât ce thème avec une rigueur logique et une insistance bavarde qui le vident promptement de toute sa substance, pour n'en laisser plus demeurer que l'affreuse caricature. Dieu nous délivre de l'angélisme ! Qui veut faire l'ange fait la bête, c'est un vieux proverbe de chez nous et que Mme Joyeux n'a pas eu suffisamment à l'esprit dans le temps qu'elle écrivit sa pièce.

« Tout mauvais qu'ils soient, les deux derniers actes sont meilleurs. »

FRANCIS AMBRIÈRE.

« ...Tout compte fait, M. Marcel Herrand a été bien inspiré en montant, aux Mathurins, *le Château du carrefour*.

» Pendant les deux premiers actes je me disais tout le temps : « Cette pièce est tellement jolie qu'il faudra que je vienne la » revoir. »

» ... Le grand art de l'auteur, pendant tout ce début, c'est d'avoir su *faire parler les enfants comme ils parlent*, c'est-à-dire non pas en leur prêtant une façon de s'exprimer infantile, mais en mélangeant ces quatre registres qui composent dans la réalité le langage des gosses : 1° le style enfantin ; 2° le style du rêve ; 3° le style des grandes personnes ; 4° le style littéraire, qui est généralement celui d'une assez mauvaise littérature, laquelle aboutit le plus souvent au roman feuilleton, avec tout ce qu'il a d'attendrissant.

» Et c'est ce mélange de vérité, de lieux communs, de malentendus, de raretés, de petites et de grandes choses, aussi révélatrices les unes que les autres, que Mme Odette Joyeux, amoureuse de l'enfance, a fort heureusement recomposé.

» ... J'avais été frappé, dès le début, par l'influence du cinéma sur cette pièce, qui est traitée si souvent en petites scènes très courtes, de quelques mots chacune, et qui se succèdent avec une rapidité qu'on ne trouve qu'à l'écran. »

J.-J. GAUTIER.



Dessins de Déro.

« ... Voilà la dernière influence. La pire... Celle du cinéma. Pas le cinéma d'art. Le cinéma du crime ; le cinéma des gangsters... Ce n'est plus poétique ; et ce n'est pas tragique. Tant pis. »

ROBERT KEMP.

On reconnaîtra, pages 110-111 : Daniel Gélin, Lucienne Bogaërt, Raymond Rouleau, Françoise Lugagne, Noël Roquevert, France Descaut (photographies Bernand) ; pages 112-113 : Odette Joyeux, Lise Topart, Roger Pigaut, Jean Topart (photographies Lipnitzki).



La Neige était sale
de Georges Simenon
au théâtre de l'Œuvre







Le Château du carrefour
d'Odette Joyeux
au théâtre des Mathurins



Phot. Chevojon.

Décor photographique de Philippe Agostini pour le 2e acte du Château du carrefour.

LES DÉCORATEURS



Les grands courants qui dominent l'art du décor de théâtre depuis une dizaine d'années sont moins faciles à déceler et à définir que ceux qui de 1910 à 1940 ont marqué le grand renouvellement de cet élément essentiel du spectacle. C'est que nous sommes devant une situation analogue à celle de la peinture et de la sculpture. La coexistence de tendances très différentes, voire rivales, leur égale vitalité, l'impossibilité de savoir celle qui triomphera, donnent à notre présent une apparence de confusion où seul le futur saura discerner ce qui doit en émerger. Notre incertitude n'est pas faite du refus de choisir ni de l'insuffisante originalité de notre temps, mais au contraire des aspects trop multiples de cette originalité.

Dans cette création constamment enrichie par les conquêtes individuelles il est toutefois possible de discerner sinon des courants du moins des influences qui marquent les créateurs, souvent à leur insu. Quelques facteurs extérieurs à l'esthétique proprement dite ont modifié profondément cette esthétique en la soumettant à de nouvelles exigences ou en mettant à sa disposition de nouveaux moyens techniques.

Par exemple l'emploi de plus en plus répandu sur les scènes parisiennes du cyclorama (grande toile de fond de couleur bleue qui encercle les trois côtés de la scène) a transformé la construction et la structure du décor en supprimant les éléments décoratifs, les bandes d'air qui avaient pour mission à la fois de représenter le ciel et de cacher les cintres.

Les limites du plateau, reculées dans un lointain indéterminé, ont considérablement agrandi l'espace scénique et permis de nouveaux dispositifs beaucoup plus légers ; dans plusieurs cas le décorateur a construit des armatures très simples, mais en volumes réels, ou, plus exactement, des schémas de volumes qui servent de support à des toiles mobiles, permettant un jeu complexe et une division de l'espace infiniment variée.

Une des dernières applications de cette méthode et des plus intéressantes a été utilisée par la Comédie-Française dans *un Conte d'hiver* par Moulaert où quelques rideaux suffisent à modifier totalement l'aspect de la scène et à suggérer les lieux les plus différents, cela dans le minimum de temps, afin de suivre le découpage en brefs tableaux, sans ralentir le mouvement général, comme le veut l'œuvre de Shakespeare.

Cette utilisation de la scène et du cyclorama réclame plutôt le concours des architectes que du peintre ; un architecte comme Pierre Sonrel nous a proposé plusieurs solutions intéressantes, en ces dernières années, avec *Bérénice* et *Cinna*.

Dans le même ordre d'idées il faut retenir la très importante mise en scène de Jan Doat pour *Jeanne au bûcher*, à l'Opéra, avec des décors et des costumes d'Yves Bonnat. Là encore l'élément architectural est fort important et prend toute sa valeur grâce à l'emploi du cyclorama, qui seul permet d'obtenir un relief aussi saisissant.

C'est encore grâce à la même impression d'espace sans limite que le décor de François Ganneau pour *la Double Inconstance*, de Marivaux, au Théâtre-Français, a toute la légèreté qu'a voulue l'artiste.

Si les conditions matérielles étaient moins hasardeuses il est probable que nous aurions vu s'accentuer les présentations avec des reliefs réels, car malgré les difficultés, cette tendance s'est manifestée en maintes circonstances. Par exemple dans *Britannicus*, à la Comédie-Française, avec un décor de Roger Dornès, bien souvent chez Dullin et tout spécialement dans le décor de *la Terre est ronde*, d'André Masson.

Une autre influence considérable dans la transformation du décor de théâtre est celle du cinéma, qui se manifeste d'une façon plus nette qu'au cours des années précédentes et revêt des aspects multiples. D'abord, et très évidemment, les décors photographiques en sont l'émanation directe : décors de Brassaï pour les Ballets des Champs-Élysées ou celui du *Château du carrefour*, au théâtre des Mathurins (photographies en noir et blanc agrandies aux dimensions de la scène et dont la puissance de suggestion ne serait pas ce qu'elle est si nous n'avions dans notre inconscient le souvenir des images cinématographiques). En fait cette technique du noir et blanc rejoint une forme de réalisme poétique par son mélange d'exactitude et de transposition.

Il y a quelque chose aussi de cette précision photographique dans l'art d'Eugène Labisse, notamment dans *le Procès de Kafka*, chez Jean-Louis Barrault, et tout récemment dans *le Diable et le Bon Dieu*, de Sartre.

Cette rigueur réussit souvent à être plus hallucinante que ne le serait une invention d'un style plus romanesque. Même observation pour les magnifiques créations de Cassandre (tant à l'Opéra qu'au Festival d'Aix-en-Provence). Il a le goût des architectures de rêve, mais dessinées comme celles des peintres italiens de la Renaissance.



Une autre présence du cinéma peut se retrouver dans les décors de Lila de Nobili pour *la P'tite Lili* comme pour ceux du *Tramway nommé Désir*, où la superposition de toiles transparentes nous donne l'équivalent du flou, des visions simultanées et de la surimpression cinématographique, selon la façon dont ces toiles sont éclairées.

Wakhevitch, lui aussi, connaît la précision de l'image mécanique, mais moins rigoureuse que chez Labisse ; il y ajoute un élément qui appartient bien en propre au décor de cinéma : rarement ses décors se construisent avec des teintes en aplat et des perspectives peintes ; plus qu'aucun autre il utilise les reliefs réels, les acteurs se promènent effectivement dans ses architectures, et chaque scène, où qu'elle se situe, pourrait fort bien s'isoler et servir pour une prise de vue. Deux œuvres sont particulièrement significatives de cette tendance : *Jean-Baptiste le mal aimé*, au Vieux-Colombier, et *le Jeune Homme et la Mort*, au Ballet des Champs-Élysées. Dans l'un comme dans l'autre la fantaisie et l'invention ne perdent pas leurs droits, mais proposent des angles de vue multiples.

Faut-il encore rattacher à l'influence du cinéma les changements rapides? En vérité cette question est beaucoup plus vieille, et bien des auteurs en la posant aux metteurs en scène ont, de tout temps, manifesté leur désir d'échapper aux règles trop rigides du théâtre. Shakespeare et Musset, pour ne citer que deux exemples illustres, en usaient sans réserve ; notre temps, en remettant ces auteurs à la mode, a dépensé des trésors d'ingéniosité pour satisfaire leurs exigences, obéissant en même temps aux nouveaux impératifs de rythme mis en faveur par le cinéma. Le théâtre contemporain nous a donné dans ce domaine deux réussites dans les récents spectacles de la Maison de Molière : *le Soulier de satin*, de Claudel ; *les Caves du Vatican*, de Gide. Lucien Coutaud pour la première de ces œuvres, Jean-Denis Malclès pour la seconde n'ont pas cherché les solutions faciles, mais plutôt ingénieuses ; combinaison des décors transformables et que l'on peut préparer en coulisse pendant que se joue la scène précédente.

La troisième influence qu'il importe de souligner est celle des spectacles élémentaires nés dans les milieux scouts avant la guerre sous l'impulsion de Léon Chancerel. Peu à peu ils gagnent les grands théâtres, au fur et à mesure que certains de ces jeunes scouts sont

devenus des hommes pour qui le jeu est maintenant une vocation. Le rôle joué par Jacquemont, par les Comédiens routiers, par Grenier-Hussenot ne peut être sous-estimé ; le succès des farces montées par Grenier-Hussenot, et tout spécialement *les Gueux au Paradis*, n'est pas un phénomène négligeable et relève bien de cette imagerie populaire qui semble renaître non pas artificiellement pour sauver des vestiges de folklore, mais connaît un franc succès auprès du public le moins averti.

N'est-ce pas aussi à cette jeune tradition qu'il faut rattacher les excellents spectacles de la Sorbonne, dont *Agamemnon*, après *les Perses*, atteint à un style de très grande classe?

Mais quelles que soient ces influences nouvelles le rôle des peintres au théâtre n'est pas pour autant éliminé, et l'on peut encore compter au cours de ces dernières années des réussites qui disent combien leur apport reste considérable.

Fernand Léger (à l'Opéra, dans *Bolivar*, il a confirmé ses hautes qualités d'homme de théâtre), Touchagues, Jean Hugo, Léon Gischia, Brianchon, Léonor Fini, Chapelain-Midy, Valentine Hugo — on n'est pas près d'oublier les polémiques que soulevèrent ses mystérieuses compositions pour *Pelléas et Mélisande* — Clavé, Oudot, Derain, Planson, Mariano Audreü, Le Moal, Suzanne Lalique, Suzanne Reymond, Beaurepaire, pour n'en citer que quelques-uns, ont singulièrement servi et renouvelé le spectacle.

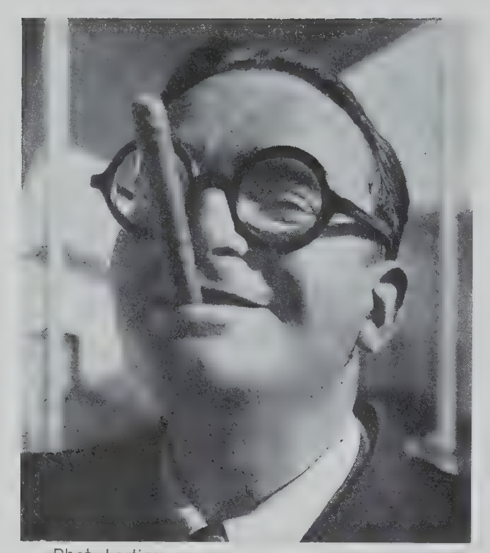
Dans cette belle équipe une absence est aujourd'hui irréparable : Christian Bérard est mort et nul ne le peut remplacer. Le sens de la féerie, du merveilleux qu'il savait créer avec les éléments les plus simples, personne ne songe à le lui disputer.

Si dans son ensemble le décor de théâtre depuis une dizaine d'années nous semble moins révolutionnaire qu'il ne le fut il y a quarante ans, ce n'est pas qu'il soit servi par de moindres artistes, mais plutôt parce qu'il n'était pas retombé dans l'état de médiocrité qu'il connut au début du siècle. Depuis sa renaissance, aux environs de 1910, il a toujours su se tenir à un niveau assez élevé, renouveler constamment ses formules (incité à cela par une mode exigeante) et profiter de toutes les audaces des peintres avant même qu'elles eussent complètement conquis ou lassé le grand public.

RAYMOND COGNIAT.



En page de gauche : *costumes ;* ci-dessus : *décor de Lila de Nobili pour* la P'tite Lili.



Phot. Lartigue.

Marcel Achard.

A L'ABC
La p'tite Lili



Phot. Bernand.

Edith Piaf.

La belle aventure de *la P'tite Lili* — qui partagea le plus grand succès de l'année avec un autre mélodrame : *la Répétition*, d'Anouilh — commence par un coup de téléphone transatlantique.

La scène se passe en juillet 1950. A un bout du fil, les lunettes les plus spirituelles de Paris : Marcel Achard ; à l'autre bout, la voix la plus émouvante : Édith Piaf.

C'est de son paisible appartement de la rue de Courty, où le fantôme rose et gris de Jean de la Lune poursuit sans cesse sa ronde douce-amère et fraternelle, que Marcel a appelé Édith. Et c'est de New-York, de sa loge minuscule du « Versailles », où rôdent d'autres fantômes, qu'Édith répond et s'enthousiasme.

Lorsqu'elle raccroche, un grand projet est conclu.

A mi-chemin de la *Série noire* et des *Contes* de Perrault, Achard va inventer pour elle, pour sa rentrée à Paris, une merveilleuse histoire d'amour : l'histoire de la p'tite Lili.

— Magnifique ! s'enchante Edith. Ce sera un *Roméo et Juliette* très simple, parfois atroce, parfois comique : une romance de Paris comme je les ai toujours aimées, soudain illuminées d'espoir !

De part et d'autre de l'Atlantique un système de travail intensif fut immédiatement organisé.

Toutes les semaines, Achard envoyait par avion à Edith les scènes qu'il venait d'écrire et ses projets de chansons. Marguerite Monnot, qui signa les premiers succès légendaires de Piaf, joignait à la lettre deux ou trois feuilles de papier à musique minutieusement griffonnées : les futurs refrains de *la P'tite Lili.*

Le surlendemain, un câble, toujours le même, apportait la réponse de New-York : « Merveilleux - stop - continuez - stop - baisers. »

Au téléphone Édith confirmait sa joie, mais avouait être littéralement hantée par l'approche de la « générale ».

Le jour même de son retour en France, une heure à peine après l'atterrissage du grand quadrimoteur d'Amérique, elle réunit ses amis dans sa nouvelle villa blanche de Boulogne.

— Nous sommes là pour travailler, dit-elle en souriant ; nous nous raconterons nos souvenirs après.

Ainsi commencèrent, dans un petit living-room encombré de fleurs, les répétitions de *la P'tite Lili.*

Elles se poursuivirent à l'A B C, sous la direction d'un de nos meilleurs metteurs en scène contemporains : Raymond Rouleau.

Travaillant jour et nuit, précis et inspiré, Rouleau donna peu à peu à *la P'tite Lili* son rythme et son équilibre scénique définitifs.

La plus grosse difficulté, et le plus beau tour de force : l'équipement et l'installation d'un contrepoids de deux tonnes, qui permet à un décor complet de descendre lentement des cintres sur le plateau sans que la musique ni les acteurs s'interrompent un seul instant.

La préparation du spectacle dura trois semaines.

Le dernier soir, quelques minutes avant la générale, Marcel et Juliette Achard, très émus, offrirent une immense gerbe de roses à Edith.

Les trois coups furent frappés.

Edith envoya un baiser à ses amis, fit un rapide signe de croix et, petite midinette de légende, entra en scène.

Claude Brulé



Photographies Bernand.

« ... Ils seront trois à avoir tout sauvé et que le public de l'A B C aura raison d'applaudir : Raymond Rouleau, qui prend la tête des metteurs en scène, décidément, Mme Lila de Nobili, dont les décors sont des œuvres d'art d'un accent amer, d'une impérieuse poésie et Edith Piaf.

» La musique qu'on lui propose a beau être née rengaine, cette voix grave, puissante, qu'elle tire sans effort de sa poitrine, ce souffle long, cette diction ample, ces rrr vibrés à la paysanne, ces « fortandi », dont la vulgarité se mue, on ne sait comment, en vrai pathétique, m'ont toujours ému. Ici, même... Et la comédienne lance le mot avec naturel et avec esprit.

» Elle est entourée de partenaires encore sans gloire, mais non sans talent. Mmes Katherine Kath, fort belle, Nora Coste, MM. Constantine, Lamoureux, Dangelys... »

Robert Kemp.



Si M. Goubin, bien oublié aujourd'hui, dans le second tome de l'*Histoire contemporaine* en était encore à se préoccuper d'un bon sujet de thèse, on aimerait à lui conseiller d'écrire une histoire de la musique de scène.

En bon humaniste, M. Goubin ne manquerait pas de noter que les variations de la dramaturgie à l'égard du plus cher de tous les bruits se reflètent fidèlement dans l'avilissement progressif d'un mot — jadis l'un des plus nobles de la terminologie musicale, et le plus bas du vocabulaire quand on l'applique à la scène moderne : le mélodrame.

Le mélodrame, aux grands jours de la Renaissance, c'était l'essence de la tragédie, perdue depuis les Grecs et retrouvée dans l'opéra florentin, la *favola in musica*, l'*Orfeo*, de Monteverdi. Ce fut ensuite, au déclin de notre âge classique, l'épisode symphonique qui annonce et reconduit les personnages ou qui traduit leurs secrètes pensées. Ce fut enfin la tragédie populaire où Margot a pleuré — où la musique se réduit au « trémolo à l'orchestre ».

Moyennant quoi, le théâtre de qualité perpétua chez nous, pendant près de trois siècles, la superbe condescendance de Pierre Corneille à l'égard de la musique de scène, « ornement nécessaire pour remplir les oreilles de l'auditeur cependant que les machines descendent ».

En 1872 l'exception de l'*Arlésienne* était bien faite pour confirmer la règle, en fondant le succès de l'accessoire musical sur l'échec d'un drame manqué.

Mais tout change à compter des années 1911. Le désaveu du naturalisme, le retour aux grands mythes, l'influence des ballets russes, la querelle du spectacle et du verbe tranchée au bénéfice de la mise en scène, le regain de la comédie d'intrigue offraient à la musique mille occasions de participer à l'aventure dramatique, dans un esprit nouveau, moins complaisant à traduire le sentiment qu'attentif à figurer la sensation.

Guérie du trémolo, allégée même du poids de l'orchestre, la musique dissimule une demi-douzaine d'instruments affidés dans une baignoire d'avant-scène. Rarement sensible, partout présente, elle assure la démarche, aiguise le trait, prolonge le geste, suggère l'idée ; bref, imprime aux péripéties le rythme et l'allure du ballet, dont elle introduit peu ou prou le climat. Elle est toute en ressauts, en pirouettes, en saillies — « grimaces » dira Satie, qui s'y connaît.

C'est l'heure où l'avant-garde dramatique ne s'ébranle guère sans prendre pour escorte la trompette de Georges Auric, la clarinette de Darius Milhaud, le saxophone de Jacques Ibert.

Mais la musique, encore une fois, est le plus cher de tous les bruits. L'ère des restrictions appelle l'esthétique des moyens pauvres, et Milhaud tient l'extrême gageure quand il plante au beau milieu du *Bal des voleurs* son orchestre, réduit à l'aveugle du pont des Arts.

C'est à ce point, où l'on pouvait croire révolus les destins de la musique de scène, que la musique enregistrée proposa ses offices. Des meuglements, assourdis par décence, tentent en vain, depuis dix ans, de « remplir les oreilles de l'auditeur cependant que les machines descendent ».

Qu'on le veuille ou non, la musique enregistrée, au théâtre, a pour effet immanquable de pousser inconsciemment l'assistance à parler plus haut qu'elle pendant les entr'actes, et, le rideau levé, d'inciter l'acteur à faire de même.

Et qu'on ne s'imagine pas qu'un meilleur équipement des salles, qu'une technique mieux étudiée y changeraient grand'chose : le déroulement conjoint des images et des sons fixé par l'artifice photographique peut bien faire illusion devant l'écran du cinéma. Au théâtre, la coïncidence du mécanique et du vivant crée un malaise sans remède. Comment les éléments variables, imprévisibles, qui font le charme du jeu dramatique, pourraient-ils s'accorder à cet autre élément inévitablement fixé dans sa durée et dans son expression, et comme figé dans sa mobilité même ?

Aussi bien cette pratique portait en elle sa condamnation. La musique de scène enregistrée est, semble-t-il, en voie d'abandon. Ce n'est pas ici qu'on s'en plaindra. Reste que les ressources financières de nos théâtres n'ouvrent pas de riantes perspectives à la musique vivante, qui brûle toujours de prêter ses chaleurs et ses couleurs à la comédie.

Le Théâtre-Français qui a le privilège de posséder un orchestre, sera bientôt le dernier refuge, l'ultime bastion de l'antique mélodrame, comme il est le conservatoire de la comédie-ballet. Aussi bien est-ce à la salle Richelieu et au Luxembourg que, de Milhaud à André Jolivet, nous avons vu se maintenir au cours de la saison dramatique une tradition que le théâtre n'a jamais rompue, au cours des âges, sans susciter par réaction un retour à ses formes-mères, qui sont d'essence musicale.

Combien d'hommes de théâtre, dirait M. Goubin « brandissent le thyrse, qui ne connaissent point Iacchos... » Qu'importe : tôt ou tard ils apprendront à le connaître. Car il ne leur est pas si facile d'échapper à la musique. Présente elle les fuit. Absente elle les obsède.

Ici comme ailleurs, mère ou maîtresse, la musique est femme.

par Roland-Manuel.

LES BONS HORLOGERS DU THÉÂTRE DE BOULEVARD

Un niais même le sait, que la mesure en tout est délicate à garder ! Une part doit être faite à la mécanique dans la fabrication d'une comédie. Des précautions, des préparations — l'idéal de Sarcey — les ruses, les pièges, la précision des engrenages et leur huile fine, cela compte. Il y faut de bons artisans dont les prouesses émerveillent d'emblée et conquièrent la majorité des écoutants. Ainsi le pianiste virtuose ne doit accrocher l'ivoire ni l'ébène et conduire son *crescendo* à l'accord final, si important, que l'oreille veut juste.

Mais le virtuose de sacrifier à l'éclat extérieur l'âme profonde de la musique, de noyer l'expression dans les cataractes du clavier ; et, pareillement, l'auteur dramatique, trop confiant dans l'horlogerie du théâtre, cédant aux prestiges de la technique, ne crée que de l'inutile et de l'éphémère. C'est ainsi que tout le théâtre d'une époque a disparu pour jamais. Une exception: Feydeau. Oui, Feydeau... Mais si l'on insiste trop sur la technique ahurissante de Feydeau, on oublie les excès merveilleux de ses inventions comiques ; les « machines » de Feydeau explosent, jettent les bielles et les ressorts de tous les côtés. Cet horloger est un fantaisiste ; ses pendules sont des bombes. Puis c'est un admirable peintre de caractères, silhouettés avec la sûreté de trait d'un Callot, d'un Goya, d'un Forain.

La dramaturgie contemporaine, hantée de hauts problèmes, méprise ou se donne quelques droits de mépriser le métier. On ne prétend pas que M. Paul Claudel soit un horloger sans rival. La preuve de sa mâle et superbe gaucherie est qu'il refait, retaille, retourne, jamais satisfait, ses dénouements. Ils grincent, les puissants ressorts de *l'Otage?* Qu'importe ! Résistons-nous à la force ascensionnelle si entraînante de sa mystique ? Ne cédons-nous pas au rayonnement des âmes ? Ni l'écrivain de *Caligula*, Camus, ni celui des *Mains sales* n'ont les malices de Sardou. Seulement Sardou a péri. Eux, je crois qu'ils vivront. On ne voit guère que Jean Anouilh pour unir l'ouvrier et le créateur en un seul homme.

Le discrédit de la « pièce bien faite », assez justifié par l'histoire du théâtre, semblait voilà deux ans irrémédiable. Le vaudeville notamment traînait de l'aile, près d'expirer. Mais la roue du théâtre tourne toujours... On a pu nous offrir l'an dernier la charmante amusette du *Don d'Adèle*. Une surprise ? Et cette saison-ci des horloges à personnages dont le sort n'a pas été moins brillant ; car la dextérité n'y assassinait pas les idées.

La mieux réussie fut *Ce soir à Samarcande*, du prestidigitateur Jacques Deval. Par hérédité, il connaît son public... Il en fait ce qu'il veut. C'est un péril. Heureusement il est, à l'occasion, poète ; et le poétique fait passer le « combinatoire ». Nous avions beau ne pas croire aux visions de la délicieuse Néricia dans la boule de cristal que plaçait sous les jolis yeux de Gaby Sylvia son camarade le fakir Paul Bernard ; ne pas croire qu'elles pussent se réaliser une à une ; nous pouvions bien sourire du truc des deux calendriers, l'orthodoxe et le romain, dont la discordance fait se vérifier la prédiction — une « curiosité » renouvelée des « quatre-vingts jours » de Phileas Fogg, nous étions grisés par une féerie, par ce conte à la manière de *Zadig :* par cette mille deuxième nuit de *Schéhérazade...* L'horloge parlante égrenait des mots délicieux, imagés, musicaux... Voilà ! C'était une horloge magique !

Un peu en dessous de M. J. Deval, M. Jean-Bernard Luc — qui avait débuté par du pathétique, par une longue sonate à deux instruments, jouée dans la nuit ! — s'est métamorphosé d'auteur noir en auteur rose... Il a imaginé sur le complexe d'*Œdipe*, régal des psychiatres pédants, un *Complexe de Philémon...* Il a jonglé avec la *libido*, les *refoulements* comme avec des balles de celluloïd. Freud et Jung en eussent ri eux-mêmes. Le complexe de Philémon, c'est le nôtre, n'est-ce pas ? Le complexe des maris et des épouses invariablement fidèles... Epouvantée par les trompeuses doctrines d'un charlatan des âmes, une jolie Mme Hélène (Suzanne Flon) amenait à son mari, pour le « défouler », des sirènes, des Dalilas, ses amies. Mais la *libido* du bon François ne se déclenche que pour Hélène...

Ami-Ami, de P. Barillet et J.-P. Grady, heureux auteurs du *Don d'Adèle*, est aussi un jeu de construction ; un problème de géométrie amusant. Étant donné un ménage et l'ami du ménage, inscrire dans ce triangle une Agnès provinciale, prompte à se parisianiser... Puis étudier ce qui se passe quand l'Agnès a épousé l'ami ; quand la première jeune femme s'irrite de leur bonheur et cherche à le briser, dût-elle y risquer le sien... Nicole, l'aînée, croit mener la partie. Mais Marie-Josèphe (c'est l'Agnès départementale) se joue des pièges et sauve l'avenir des deux couples... Une partie de marelle !

Les anciennes horloges, presque toutes, semblaient sortir de vieilles mains. Ces comédies-ci ont pour elles leur jeunesse... Les « comédies du Boulevard » se peuplaient de vieux noceurs et de « grues » fatiguées... Dans les drôleries de cette année les voix, les visages, les corps rayonnent de jeunesse. Elles ne sont point égrillardes ; mais fraîches et joyeuses, adolescentes... Cela ne sent pas l'alcôve, les bains parfumés. Cela asticote comme un tub glacé. Et la réaction est excellente.

Robert Kemp.

CE SOIR A SAMARCANDE

par Jacques Deval, au théâtre de la Renaissance.

« Les uns pensent que nous choisissons librement notre destin, dont nous sommes responsables; les autres, que notre destin est écrit d'une encre qui ne nous permet pas de raturer.

» Il est peut-être une troisième possibilité, qui réconcilierait ces deux opinions en apparence incompatibles; le héros de la pièce la résume en ces termes: « Nous faisons tous librement ce qu'il était fatal que nous fassions. »

Jacques Deval.

Un matin, à Bagdad, le Calife vit entrer au palais son vizir, le visage bouleversé. Il lui demanda d'où venait son émotion. « Seigneur, c'est qu'en traversant la Grand-Place j'ai rencontré la Mort, et qu'elle m'a fait signe... Donne-moi ton meilleur cheval afin que je puisse fuir jusqu'à Samarcande. » Le Calife donna son meilleur cheval au vizir qui piqua des deux et disparut. Peu de temps après, le même jour, le Calife en sortant dans la ville rencontra la Mort : « Pourquoi as-tu fait peur à mon vizir en lui adressant un signe ? — Je n'ai pas voulu l'effrayer, répondit la Mort. Seulement je n'ai pu retenir un geste de surprise en l'apercevant ici, ce matin. Car je savais que j'avais rendez-vous, ce soir, avec lui, à Samarcande... »





» Partant de ce thème, M. Jacques Deval a entrepris de nous raconter une histoire à la fois réaliste et un peu fantastique, une histoire cynique, aussi prenante qu'un roman policier et aussi jolie qu'un poème, une histoire qui s'apparente aux contes philosophiques et aux mystérieuses aventures des nouvelles anglaises.



» Le milieu est celui de la caravane des gens du voyage. La principale héroïne est une jeune tigresse ; je voulais dire : une jeune dompteuse, jalouse, amoureuse, remuante et drolatique, au langage parsemé d'images pittoresques ; elle est d'origine grecque et se nomme Néricia Coulouris. Le jongleur est Italien et s'appelle Farinacci, il a des pectoraux archimédaillés. Le fakir du cirque répond à l'appellation contrôlée de Sourab Koyam. »

J.-J. Gautier.



« ... Mme Gaby Sylvia, par ses moyens, n'est peut-être pas tout à fait le personnage de Néricia. Il lui manque ce côté exubérant et torrentueux que j'imagine à la dompteuse grecque de M. Deval. Mais, cette réserve faite, que de grâce, que d'esprit, quel bonheur de jeu ! Quand je pense que Mme Sylvia m'a si fort ennuyé autrefois dans les héroïnes angéliques ! Elle a découvert sa vraie vocation, qui est la gouaille, avec ce que cela comporte de sensibilité retenue, de comique et de charme. Qu'elle s'y tienne, elle n'a pas fini de nous y séduire. Voilà une comédienne vivante et qui s'est trouvée.



» M. Paul Bernard lui donne la réplique dans le rôle de Sourab Koyam. Cela est sobre, bien dessiné, ému sans fadeur. Très bien ! M. Jean Brochard n'a que deux scènes, une au début, une à la fin. Elles suffisent à l'imposer au public, avec sa force, sa densité; je dirais volontiers avec son épaisseur humaine. Quand donnera-t-on sa chance dans un grand rôle à ce remarquable comédien ? Si j'ai moins goûté M. Abel Jacquin, c'est probablement la faute de M. Deval, car le personnage de l'industriel ne l'a pas intéressé ; Tabourier demeure un passant falot dont M. Jacquin ne pouvait sans doute tirer davantage.



» Parmi la distribution nombreuse et adroite qui encadre les principaux protagonistes je veux retenir au moins M. Paul Ville, qui compose un impresario très savoureux ; M. Roland Bailly, en jongleur italien ; et Mlle Frédérique Nadar, dont le beau visage immobile, un peu lourd, prête au rôle discret et terrible de la jeune fille au foulard rouge une émouvante dignité. »

FRANCIS AMBRIÈRE.



« Pour les décors et les costumes de *Ce soir à Samarcande*, aucun doute qu'ils n'ajoutent un nouveau fleuron à la couronne de Douking. La mise en scène de Jean Darcante est d'une souplesse dont chaque effort de réflexion montre mieux combien elle a mis en valeur les desseins de l'auteur. »

RENÉ LALOU.

Photographies Lipnitzki et Bernand.



Phot. Lipnitzki.

AU THÉATRE DE LA MADELEINE

LE RAYON DES JOUETS, de Jacques Deval

« M. Jacques Deval vient de nous donner au Théâtre de la Madeleine une très charmante comédie, qui tiendra l'affiche au moins aussi longtemps que *Ce soir à Samarcande.* Je suis de plus en plus convaincu que l'auteur du *Rayon des jouets* est un de nos meilleurs dramaturges, et si certains se refusent à l'admettre, c'est, au fond, parce qu'il connaît trop bien son métier, ce qui de nos jours est difficilement pardonnable.

» ... Il faut signaler en tout premier lieu le décor de Wakhévitch, un des plus ravissants que j'aie jamais vus, et qui à lui seul assurerait le succès de l'ouvrage. Imaginez une sorte de studio donnant par une grande verrière sur un jardin au delà duquel on aperçoit de vieilles maisons aux toits gris. Partout des poupées, ici un traîneau, là un petit carrousel à musique ; au-dessus de la planche à dessin, des pots de confiture. Avant que personne ait ouvert la bouche, l'atmosphère est créée, c'est merveilleux ! »

GABRIEL MARCEL.

« Une vraie chance, ç'a été de trouver pour le rôle de Daphné Mlle Brigitte Auber, qui est la vérité même dans le mensonge... et qui dose si exquisement le cocktail des grâces enfantines et du sex-appeal. Promesse admirable : danse sur un fil tendu...

» Claude Dauphin garde ses sortilèges : voix, froncements de sourcils, grimaces amères, ingénuité, fraîcheur, gaminerie... et cette virtuosité qu'il a apportée en naissant, qu'il a révélée en jouant *le Chapeau chinois* du cher Franc-Nohain.

» Il y a du « chapeau chinois » dans ce *Rayon des jouets.*

» Mme Fonteney supporte vaillamment l'horrible rôle de Mme Baudoyer ; elle l'ouate de distinction — c'est heureux ! MM. Charles Deschamps et Drain, Mlle Gaby Bruyère sont impeccables plutôt que transportants.

» Et M. Palau est d'une drôlerie magnifique et quasi émouvante en valet qui connaît la vie et qui aime son maître. Personnage de féerie, lui aussi. »

ROBERT KEMP.

AU
THÉATRE
DES
AMBASSADEURS



Phot. Bernand.

Bernard Blier.



Phot. Georges Henri.

VICTOR

d'Henri Bernstein.

« ... J'ai l'impression, écrivait Robert Kemp dans *le Monde* à propos de la nouvelle pièce de M. Bernstein, d'avoir lu un roman autant que d'avoir vu une pièce. » Je souscris assez volontiers à cette remarque de notre ami. J'ajouterai cependant qu'il s'agit plutôt, à mon sens, de la lecture d'un feuilleton dont certaines tranches auraient été arbitrairement omises, et je dirai enfin qu'après tout ce roman éveille en moi un assez faible intérêt, d'abord pour cette raison très grave que je ne crois pas au personnage principal et que les autres me sont indifférents. Une fois ces réserves formulées, j'accorderai que *Victor* est moins déplaisant que *la Soif*, et l'on peut avoir la certitude que la pièce tiendra l'affiche au moins aussi longtemps. »

GABRIEL MARCEL.

Bernard Blier et Simone Renant.

LE COMPLEXE DE PHILÉMON

de J.-B. Luc,

au Théâtre Montparnasse.





« Vous voudriez peut-être savoir de quoi il s'agit dans *le Complexe de Philémon ?* Voici : une charmante écervelée entend un jour, par hasard, un psychanalyste en renom qui, au cours d'une conférence, révèle à ses belles écouteuses cette profonde et troublante notion : « Quand on ne connaît » pas la psychanalyse, tout paraît si simple qu'on ne se doute de rien... » A partir de ce moment la malheureuse se met à observer son mari, de jour, de nuit, au lever, au coucher, quand il dort, quand il fume et quand il ne fait rien... Et, naturellement, elle découvre des choses affreuses, abominables, insoupçonnables de tout autre qu'un psychanalyste, dans le cerveau duquel elles naissent, tout alambiquées, avec une redoutable facilité... »

J.-J. GAUTIER.

Suzanne Flon et Henri Guisol.

« ... Suzanne Flon s'est surpassée. La voix claire, une attention de l'œil, du sourire et du geste sans vacances, sans fissures. Un jeu lumineux et vivant...

» ... M. Henri Guisol égale les meilleurs interprètes du genre ; un Noblet, un Dearly même n'eussent pas mieux joué.»

ROBERT KEMP.

Phot. Lipnitzki.

« Mlle Maria Mauban joue
cole avec feu. Elle est belle ; e a la bouche rieuse et, dirait onte, appétissante ; des yeux diamant noir et une voix i chante. Mlle Odile Versois, ngénuité la plus perfide ; une reté capiteuse, un petit jeu dessous qui en dit long.

» M. Dacqmine, qu'on s'étonne retrouver à l'étage vaude- le, a de l'autorité, voire du bo. »

Robert Kemp.

Jacques Dacqmine et Odile Versois.





« Le théâtre Daunou a fait une trouvaille. La comédie de MM. Pierre Barillet et Jean-Pierre Gredy, agitée comme du vif-argent, est, presque sans relâche, amusante. Les soins donnés au dialogue, où les drôleries se suivent comme des notes en arpège, rapides et sonnant clair, sont bien dissimulés. En vérité, la mosaïque a dû coûter du temps et de la peine. On a l'illusion de la spontanéité. Ce n'est pas vulgaire. Dans les querelles entre époux, entre amis, vous croirez reconnaître le crescendo et les cocasseries évoquant Feydeau... Ce n'est pas du Racine, du Marivaux... C'est le vieil « article de Paris ». Au fond on n'est pas fâché de voir renaître le théâtre gai, qui depuis cinq ans ne sortait pas de sa léthargie. »

Robert Kemp.

AU THÉATRE DAUNOU

Mise en scène de Jean Wall

AMI - AMI

par P. Barillet et J.-P. Gredy

Photographies Bernand.

LE ROI DE LA FÊTE

par Claude-André Puget

à la Comédie des Champs-Elysées.



Phot. Lipnitzki.

Michel Vitold, Jean Martinelli et Françoise Christophe.

LE *Roi de la Fête*, de M. Claude-André Puget, est un divertissement qui n'est pas sans drôlerie ni sans finesse et auquel il ne manque, pour être charmant, qu'un peu plus de rapidité dans l'écriture, un rythme un peu plus enlevé dans la mise en scène. Répliques parfois traînantes, mouvement un peu lent ôtent de son piquant à une situation assez savoureuse. Celle d'un roi égoïste, vaniteux et stupide — c'est peut-être bien là une facilité que s'est donnée M. Claude-André Puget — fantoche couronné qu'une vieille tradition carnavalesque oblige à céder pour vingt-quatre heures son trône et sa femme fort jolie : Françoise Christophe *(sur la page de droite)*, à un condamné à mort, avant que ledit condamné soit pendu. Le programme vendu à l'entrée de la salle nous rappelle que de semblables coutumes ont existé effectivement chez certains peuples primitifs. Dans une antiquité plus reculée c'était le roi lui-même qu'on mettait à mort dans certaines fêtes afin d'assurer la résurrection du dieu qui était incarné en lui : il est peut-être resté quelque trace de cela dans telles de nos révolutions ; je passe la parole à Roger Caillois. Bien entendu, il n'est pas très vraisemblable que de telles coutumes aient existé encore au milieu du XIXe siècle, fût-ce aux confins de l'Albanie, de la Croatie, de la Dalmatie et du Banat. Mais la joyeuse invraisemblance de la donnée est une astuce supplémentaire de l'auteur, un moyen de nous dire : « Surtout, n'y croyez pas. » On n'a pas envie d'y croire, mais cette histoire de cocuage sacré qui se termine le mieux du monde (la reine s'en allant filer l'amour parfait avec le galant révolutionnaire qui a échappé à la corde) est contée par un homme de théâtre. »

THIERRY MAULNIER.

Décors et costumes de Francine Galliard-Risler.

Françoise Chr

Phot. Thérèse





Michèle Alfa et Yolande Lafon.

L'HÉRITIÈRE

DE RUTH ET AUGUSTUS GŒTZ, D'APRÈS LE ROMAN DE HENRY JAMES « WASHINGTON SQUARE ». TRADUCTION DE LOUIS DUCREUX. AU THÉATRE DES MATHURINS, AVEC UNE MISE EN SCÈNE DE MARCEL HERRAND.

L'*HÉRITIÈRE*, pièce en deux actes et sept tableaux de Ruth et Augustus Gœtz, est un bon ouvrage dramatique qui a tout ce qu'il faut pour plaire et qui ne sent pas son adaptation.

Un certain théâtre de boulevard américain (à condition toutefois que Ruth et Augustus soient Américains, ce que j'espère pour la validité de ma thèse, mais ce que j'ignore). Ce que j'appelle le théâtre de boulevard américain me sem' le se distinguer de son homologue français par quelque chose de plus candide et de plus sérieux à la fois dans la découverte de l'inquiétant univers sexologique, par de plus grandes audaces techniques, empruntées en général aux méthodes cinématographiques de découpage, par une plus grande liberté dans le choix des milieux (l'auteur a le droit d'aller chercher ses personnages dans le prolétariat) et surtout par l'ambition d'un enrichissement psychologique obtenu grâce aux ressources du subconscient. Le théâtre boulevardier français est attaché à nos traditions classiques. Il est solidement installé dans l'univers des idées simples. Il n'aime ni les obsessions ni les hantises, et il n'accueille les complexes que pour en faire l'objet de plaisanteries légèrement grivoises. Le théâtre américain, lui, a cinglé toutes voiles dehors vers la haute mer de la psychanalyse. Souvenons-nous d'*un Tramway nommé désir*, de Tennessee Williams.

» Il ne serait pas surprenant que *l'Héritière* fût acceptée plus volontiers en France que ne l'a été, en dépit de son succès, le *Tramway* de Tennessee Williams, belle pièce étrange, inquiétante, non sans grandeur et sans folie, jugée déconcertante par beaucoup de spectateurs. *L'Héritière* a pris son intrigue, ses personnages et pour une bonne part les sentiments qui les conduisent à l'œuvre d'un romancier déjà classique ; des tableaux sagement organisés s'y succèdent dans un décor unique, et nous avons affaire à des gens qui ont pignon sur rue et compte en banque, à des gens de bonne compagnie. Il s'agit d'un drame bourgeois qui pourrait se dérouler tel quel du côté de la plaine Monceau ou dans les quartiers honorables de Lyon ou de Bordeaux.

» ... Encore une pièce bien jouée. Les dons naturels de Mme Michèle Alfa sont exceptionnels. Je lui reprocherai seulement, une fois de plus, la complaisance qu'elle montre pour une sorte de chant où elle met en valeur sa belle voix rauque aux dépens de la vérité qu'elle sait si bien atteindre quand elle le veut. M. Jean Marchat a une admirable autorité, une aisance où il ne s'installe jamais. Mme Yolande Lafon, Mme Monique Mélinand sont de belles comédiennes justes, fines et sensibles; et Bernard Noël peut enfin montrer à l'aise, dans un rôle complexe de jeune premier élégant, séduisant, veule et intéressé, des ressources qu'on lui connaissait déjà, qu'il utilise de mieux en mieux et qui pourront le mener loin. »

THIERRY MAULNIER.



Bernard Noël et Michèle Alfa.



Jacqueline Marbeau et Jean Marchat.



Jean Marchat et Monique Mélinand.

Photographies Lipnitzki.

GUILLAUME LE CONFIDENT

de Gabriel Arout, au Théâtre de Paris.



Pierre Dux et Claude Géniat.

FRIVOLE, incroyable, voluptueuse, désencombrée de toute ambition quant à la peinture de mœurs ou des caractères, facile à suivre en ses géométriques labyrinthes, exquisement jouée, pourquoi la comédie que M. Gabriel Arout a, je crois, mise au goût de Paris sur un texte suédois de M. Jean Locher n'aurait-elle pas le succès de *la Petite Hutte* ou du *Complexe de Philémon* ? On y regrette des lenteurs, mais fort peu...

« Boulevard, pas mort »... C'est tant mieux, ou c'est tant pis. A l'époque badine du sémillant Michel Mortier il se fût bien accordé, ce Guillaume, à son théâtre nain. Et là-dessus nous gardons des soupirs en réserve... Mais je ne dirai rien de plus. Il est temps que le Théâtre de Paris fasse des salles combles. ROBERT KEMP.

Robert Murzeau, Jacqueline Gauthier et Pierre Dux.

Photographies Lipnitzki.

LE JEUNE THÉÂTRE

Les poètes, dit-on, font la fortune des éditeurs : la vogue d'un roman à succès ne dure souvent qu'une saison, tandis qu'un recueil de poèmes, même s'il se vend mal d'abord, peut ensuite trouver des amateurs pendant des lustres et des lustres. Il en va un peu de même des jeunes auteurs dramatiques : ceux que nous réunissons ici ont été diversement accueillis par la critique, mais leurs œuvres n'ont connu qu'un très petit nombre de représentations. Et pourtant certains d'entre eux seront peut-être demain non seulement des auteurs à succès, mais encore l'honneur du théâtre contemporain.

Le succès, Maurice Clavel et Jean-François Noël l'ont déjà connu. Depuis *les Incendiaires* Maurice Clavel est le grand espoir de sa génération et il le reste après les échecs de *Snap* et de *Maguelone.* Il possède une langue admirable, une rhétorique habile et somptueuse ; malheureusement il lui arrive d'être possédé par elles, de se laisser entraîner par les prestiges des mots et des images dans les régions encore mal éclairées de sa pensée : il s'y égare et le spectateur est dérouté. Ainsi *Maguelone,* dont l'argument est simple, a fait l'impression d'une cantate où la musique des paroles empêchait d'entendre les idées. Mais Clavel, qui est sensible au génie des lieux, trouvera un jour son terrain, celui dont les richesses seront en harmonie avec les siennes.

Jean-François Noël est plutôt sensible au génie des époques. Après nous avoir montré le pouvoir royal en lutte contre les Templiers, puis contre Charles le Téméraire, il nous le montre cette fois en lutte contre *les Princes du sang.* Et le pouvoir royal, c'est Richelieu. Par malheur, l'abaissement des grands par le cardinal est un sujet auquel il est très difficile de donner un intérêt humain actuel.

La pièce, écrite dans une prose rongée de vers blancs, n'apparaissait plus que comme un drame historique un peu mince, dont la mise en scène accentuait encore le caractère ronflant. La grande scène du procès, avec le discours de Richelieu, superbe morceau d'éloquence, montrait que l'auteur pouvait retrouver sa meilleure veine.

Hors du temps et de l'espace, et cependant très près de nous, la pièce de Georges Schéhadé, *Monsieur Bob'le,* est peut-être celle dont, pour mon compte, je regrette le plus le demi-échec. C'est, si l'on veut, le devin du village : un devin dont les oracles et les actions ne sont pas toujours très clairs, et qui s'exprime parfois dans une langue poétique un peu trop sucrée. Mais peu à peu *Monsieur Bob'le* s'impose à nous et à notre affection à tel point qu'il est bien difficile de n'être pas très simplement ému par son agonie. Toute la pièce est pleine d'images, d'inventions dont l'humour amuse les sens, éveille l'esprit. Après tout, peut-être ne sommes-nous pas hors de l'espace et du temps comme nous l'imaginions, mais sous le charme de quelque conteur oriental.

Quelques autres spectacles, réguliers ou irréguliers, pourraient encore retenir notre attention ou éveiller nos espérances, comme le *Saint-Just,* de M. Jean-Claude Brisville ; *Il est minuit, docteur Schweitzer,* de Gilbert Cesbron; ou *les Condamnés,* de Mme Madeleine Deguy, où l'auteur a su, en évoquant la dernière nuit d'un condamné et un épisode de la vie de sainte Catherine de Sienne, faire une pièce, noble sans éloquence, pathétique sans mélodrame, actuelle sans anachronisme.

En songeant à tous ces jeunes auteurs on se pose une question : y a-t-il aujourd'hui une avant-garde théâtrale, une avant-garde au sens traditionnel, si ces mots ne jurent pas d'être accolés? Il est difficile de le croire, de distinguer une ligne maîtresse dans l'évolution de ces dramaturges, un mouvement d'ensemble. Un trait cependant pourrait être dégagé par contraste : on a monté cet hiver deux pièces d'Arthur Adamov, *l'Invasion* et *la Grande et la Petite Manœuvre.* On sait qu'Adamov est un peu l'héritier d'Antonin Artaud et de son théâtre de la cruauté, c'est-à-dire d'une conception du théâtre dans laquelle la mise en scène et les moyens physiques de la représentation comptent plus que le texte. Il serait injuste de dénier tout intérêt aux tentatives d'Adamov ou de tirer argument de leur peu de succès. Mais entre un Clavel, un Noël, un Schéhadé, etc., on voit alors apparaître un dénominateur commun : c'est la confiance dans la parole. Le jeune théâtre se cherche, il n'ignore ni les nécessités ni les grandeurs de la scène, mais il ne veut pas ignorer non plus l'importance de la qualité littéraire.

Robert Kanters.

JEUNES AUTEURS

LES PRINCES DU SANG, de J.-F. Noël

Le sujet choisi est la conjuration de Montmorency, l'échec qu'il subit, sa condamnation par Richelieu, et sa mort.

» ... Faute de construction, de perspectives, faute d'avoir nourri suffisamment ses fonds, l'auteur, Jean-François Noël, ne nous livre qu'une œuvre incomplète, inégale et finalement décevante. Il a un instrument entre les mains. Sans perdre courage, qu'il se détermine à l'avenir à mieux circonscrire son dessein et à mieux assurer son trait : nous l'attendons à ce choix.

» Hermantier, l'animateur du spectacle, dresse de Richelieu une figure qui a de la hauteur et qui nous touche. A ses côtés je détacherai de la distribution René Arrieu, en Mirepoix : de la tenue, du style, une diction aisée, une belle sonorité de voix; et Muriel Chaney, dont on retrouve, dans un rôle malheureusement assez pauvre de ressources, le beau visage aigu, dévoré par le regard, la noble simplicité de la démarche, le timbre attachant.

» Enfin ses camarades ne m'en voudront pas de mettre au premier plan le comédien chargé du rôle de Montmorency. Il y a chez Daniel Ivernel des dons exceptionnels. Il joue large avec naturel, capable d'entrer par instants comme de plain-pied et sans effort dans la familiarité de la grandeur. »

Jean Nepveu-Degas.



Phot. Bern

Léone Laisné, dans le rôle de Roxane, face à Jacques Verrière, Hephestion, sur son lit de mort. (L'Obstacle.)

L'OBSTACLE, d'Yves Brainville

« Pièce d'un jeune auteur, Yves Brainville, *l'Obstacle* (Vieux-Colombier) ne manque pas de qualités. Cette histoire des amours d'Alexandre le Grand, avec ses allusions à la fédération des peuples, est écrite dans une langue musclée. Le conflit de l'amour et de l'ambition, la rivalité de l'amour et de l'amitié y sont exprimés avec justesse dans de sobres et bons décors de Mlle Colette Prévot. »

Jean Herbault.

A droite : *Daniel Ivernel et Muriel Chaney dans* les Princes du sang.

Phot. Lipnitzki.



DEUX TENTATIVES D'ARTHUR ADAMOV

L'INVASION, au Studio des Champs-Élysées, mise en scène de Jean Vilar

« *Il me semble que* l'Invasion *est une contribution capitale aux recherches du* drame moderne. *Il faut louer Arthur Adamov d'avoir mené aussi loin ces recherches, et, se privant des dentelles du dialogue et de l'intrigue, d'avoir rendu à l'œuvre dramatique sa* netteté.

» *C'est par les moyens scéniques mis en œuvre dans cette pièce que notre théâtre devrait faire sa révolution. De toute façon, un écrivain de notre âge ne peut, sans quelque sottise et sans danger, ignorer ce drame.*

» *Il est, certes, un autre théâtre : celui qui emprunte aux alcools de la foi et du verbe son efficacité. Posons donc la question : Adamov ou Claudel ?*

» *Je réponds : Adamov.* »

Jean Vilar.

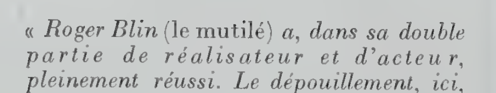
LA GRANDE ET LA PETITE MANŒUVRE, aux Noctambules, mise en scène de Roger Blin

« Tout cela n'est pas gai, certes, mais l'excès d'horreur finit par déclencher l'hilarité. C'est le propre du Grand-Guignol. A cet égard nous sommes servis : au lever du rideau un personnage possède ses quatre membres. Après le premier tableau, il lui manque les deux bras. Après le deuxième, il a une jambe de moins. Après le suivant, il revient sans jambe du tout dans une petite voiture de cul-de-jatte. Un tableau de plus et c'est nous qui perdions la tête. J'ai bien cru discerner un symbole dans ce sombre découpage : chaque fois que le personnage n'a plus confiance dans son amour, il s'élance vers un lieu mystérieux où des voix l'appellent et, après avoir accompli une certaine gymnastique de nature ésotérique, il en revient avec quelque chose en moins. Par malheur, comme dans le même temps sa sœur lui fait des scènes de jalousie, j'hésite à comprendre ! »

J.-J. Gautier.

« ... L'attrait (ou la répulsion) que cette pièce suscite chez le spectateur est, au premier chef, physique : bruits lancinants, cris, soudaineté des événements, brutalité des rapports scéniques, des personnages. Le théâtre retrouve par là la mission que lui assignait A. Artaud : d'être une fête, une fête de destruction. Les symboles, et le plus rude d'entre eux : cette mutilation physique, qui traduit la mutilation morale du héros, ne se décomposent plus comme c'était le cas dans *l'Invasion :* ils sont entraînés dans le mouvement qui les maintient, qui en arrive à nous les rendre évidents, voire à les justifier. Le langage lui-même participe à ce jeu : il n'a plus la transparence un peu triste de celui de *l'Invasion.* Aussi simple, aussi dénudé, il porte mieux et plus loin ; « survolté » en quelque sorte par une ironie parfois féroce. »

Bernard Dort.


« *Roger Blin* (le mutilé) *a, dans sa double partie de réalisateur et d'acteur, pleinement réussi. Le dépouillement, ici,*



est authentique, et la sobriété, fort belle; ... A ses côtés, Françoise Morhange (Erna) *est excellente.* » J.-F. Reille.

Phot. Bernand.



Phot. Lipnitzki.

Jean Servais, le vieux socialiste, et Sylvia Montfort, sa fille.

MAGUELONE

de Maurice Clavel

PAR LA COMPAGNIE MADELEINE RENAUD-JEAN-LOUIS BARRAULT, AU THÉATRE MARIGNY

Contrairement à Arthur Adamov, qui nous propose un théâtre dépouillé à l'extrême, « où les gestes, les attitudes, la vie propre du corps ont le droit de se libérer de la convention du langage », Maurice Clavel, sans lui sacrifier dans ses pièces l'action dramatique, entend conserver sa primauté au verbe. Il ne pouvait nous le prouver plus audacieusement qu'avec *Maguelone,* tentative manquée mais courageuse de tragédie moderne en vers. Ceux qui reprochent à son théâtre d'être « littéraire » ou « verbeux » trouvèrent dans cette pièce leur plus large cible.

Maurice Clavel est pourtant un des rares jeunes auteurs doués d'un « langage de théâtre », dont il n'a certes pas encore la maîtrise, mais dont l'ampleur lyrique, l'intensité tragique et la beauté musicale autorisent ceux que ne satisfont pas tout à fait les « belles machines » de nos dramaturges à attendre avec une réserve d'indulgence compréhensive la naissance d'un poète dramatique.

Félicitons Jean-Louis Barrault d'avoir pris le risque de monter *Maguelone* au théâtre Marigny. Il y a des échecs que l'avenir honore.

G. Q.



Phot. Lipnitzki.

Le médecin-chef (Georges Vitaly) *examine M. Bob'le* (R.-J. Chauffard).

MONSIEUR

DE GEORGES

Poème dramatique

« Ces messieurs de la critique théâtrale, à une ou deux hautes exceptions près, cracheraient s'ils pouvaient sur *le Songe d'une nuit d'été* et *Kaetchen de Heilbronn.* On les a vus écumer devant *le Baladin du monde occidental* et *Locus solus,* hoqueter devant *le Roi pêcheur.* Chaque fois qu'ils se répandent en turpitudes, à la façon des « gloutons » dans les cérémonies indiennes, on peut être sûr que toute la poésie est en jeu. Nul mieux que Georges Schéhadé n'était en mesure de leur déboucher au nez le flacon dont parle Baudelaire. On veut espérer que le public ne se laissera pas impressionner par leurs aboiements et qu'en particulier la jeunesse aura à cœur de défendre en *Monsieur Bob'le* une œuvre d'exceptionnelle beauté, dont le choix et l'interprétation font le plus grand honneur à Georges Vitaly. »

ANDRÉ BRETON.

« La plupart des critiques, qui se devraient d'apprécier, désapprouvent, d'estimer, disqualifient, de discerner le mal du bien, hasardent à l'aveuglette ; ils ne mesurent ni ne jugent plus, mais ils trahissent les causes et déforment les effets. Ils n'ont plus l'amour de l'*amateur,* cet amour indispensable à l'*honnête homme.*

» ... Nous ne saurions que tenir à honneur de saluer la pièce de Georges Schéhadé, pour sa conception et dans sa réalisation. »

HENRI PICHETTE et GÉRARD PHILIPE.

« ... La jeune troupe du théâtre de la Huchette s'empresse et vibre avec une foi bien articulée. Un acteur admirable, l'égal des plus grands, M. Jacques Jouanneau, nous est révélé. Sa création de l'infirmier dénote quelque chose de plus que du talent. M. R.-J. Chauffard est « Monsieur Bob'le ». Ce n'est pas un mince compliment que de l'être aussi parfaitement. »

RENÉ CHAR.

« ... La poésie qui imprègne *Monsieur Bob'le* en fait une des rares œuvres du théâtre contemporain à placer sur le même plan que *le Baladin du monde occidental* et *le Roi pêcheur*, de Julien Gracq, accueillis d'ailleurs par les mêmes insultes qui honorent aujourd'hui Schéhadé. Tant mieux ! Ainsi chacun retrouve sa place : le poète à la barre du navire et la critique au fond de la cale, où, avec les rats, elle prépare la peste. »

BENJAMIN PÉRET.

Les poètes s'insurgent...

Textes extraits du « Figaro littéraire ».

DE LA HUCHETTE



Phot. Bernand

Georges Vitaly dans le rôle de José Marco.

BOB'LE

SCHÉHADÉ

ou attrape-nigaud ?

« ... Je me suis ennuyée, ce soir-là, au théâtre de la Huchette comme dans le hall d'une gare : le train n'arrivait pas. »

ELSA TRIOLET.

« ... Ce que je sais bien, moi, c'est qu'il n'y a pas l'ombre d'une pièce dans tout cela, que la troupe de M. Vitaly s'ingénie en vain à jouer ce poème, si poème il y a, qu'il n'existe ici ni action, ni caractères, ni situation, ni dialogue, ni rien de ce dont certains originaux comme Molière se sont servis pour faire ce qu'ils appelaient (à tort sans doute) du théâtre. »

J.-J. GAUTIER.

« Que c'est beau ! Que c'est beau cette patience du public à chercher pendant deux heures le sens d'une pièce ! Il essaie de l'attraper, par la moustache ou par la queue, comme un rat. Mais le sens est malin et s'esquive par les trous du texte, tel le rat sous la plinthe. Il écarquille dans la pénombre ses yeux sur son programme et se convainc que M. Bob'le, Henri Bob'le — l'apostrophe est un abîme : *abyssus abyssum invocat* — est le poète passant sur la terre, le poète avide de pureté, et il ouvre à ces mots qui viennent ses grandes oreilles toutes grandes... Il n'entend qu'un mélange rance d'images fatiguées, une parodie du surréalisme à ses débuts, au temps où l'écriture automatique enfantait « le cadavre exquis boira le vin nouveau... » ou des phrases d'une naïveté qui emporte l'affectation. Des phrases d'enfants arriérés, de vieillards à l'asile... Mais il applaudira, le bon public, tant il redoute, comme M. Bergeret voilà plus d'un demi-siècle, d'offenser le chef-d'œuvre inconnu...

» ... C'est plus navrant qu'irritant. C'est le triomphe du faux, du piège, de l'attrape-nigaud.

» La troupe de M. Vitaly fait de son mieux. Un mieux incontrôlable. Ils feignent la naïveté avec dévouement. Ils ont de la mémoire... Mais, après tout, qu'ils mettent un mot pour un autre, ce sera de la poésie tout de même, celle que l'auteur, M. Schéhadé, veut nous faire prendre pour de la poésie. Mais il n'est pas de l'avis d'Homère, de Ronsard, de Gœthe, de Baudelaire et de Valéry. Il est impie à tous ces dieux. »

ROBERT KEMP.

... contre les critiques

POÉSIE et THÉÂTRE

Un ami qui a longtemps médité Molière me disait un jour : « Quand une scène tombe au théâtre, soyez sûr qu'elle n'existe pas ; l'auteur a voulu faire parler des personnages qui n'avaient rien à dire. »

Charmés, furieux, sensibles, ennuyés, nous venions d'assister à une représentation de *Monsieur Bob'le*, et nous maudissions le poète Schéhadé de n'avoir pas su construire jusqu'au bout sa merveilleuse machine. De même que, plusieurs années auparavant, sortant des *Epiphanies*, d'Henri Pichette, nous étions éblouis et consternés à la fois par tant d'éclat et de défaillance. Ah ! je sais bien ! Il peut paraître injuste de juger d'après les règles d'un théâtre déjà fait un théâtre qui reste à faire et dont les formes qu'on nous propose ont tous les mérites et tous les défauts d'une incertaine expérience de laboratoire. Je sais que nos idées sur le théâtre peuvent être contestées, qu'il existe en Asie ou ailleurs d'autres modes conçues dans un esprit et un style tout différents. Or qui peut savoir ce que sera en Occident le grand théâtre de demain ou dans quelle mesure les œuvres qui semblent aujourd'hui informes ouvriront une voie aux extraordinaires spectacles qu'entrevoyait Antonin Artaud ? En attendant cette civilisation impensable, je ne serais pas étonné qu'il y eût au théâtre un certain nombre de lois invariables et que ce qu'on appelle les proportions d'une œuvre conservassent toujours un sens.

Il faut pourtant savoir ce que l'on veut ; et, si l'on incline à se passer des lois ou des conventions adoptées par une époque, prouver, par une œuvre, qu'elles étaient inutiles. Une suite de poèmes, fussent-ils excellents, ne forme pas nécessairement un spectacle, même si un thème les relie et s'ils sont représentés sur une scène. En passant de l'univers des poèmes à celui du théâtre on est mis, comme le physicien changeant de système, en présence de réalités inattendues, de contraintes nouvelles qu'il faut résoudre. Dommage, par exemple, que dans *Monsieur Bob'le* mille trouvailles poétiquement valables se décomposent sur scène en lourds et vagues parasites. Et que tel monologue des *Epiphanies* soit écrit dans un style si compact : le spectateur, les oreilles dressées en écouteurs, perdait quatre mots pour chaque mot juste qui l'atteignait. Libertés, maladresses que l'inexpérience, les inconnues d'une aventure poétique ou que des beautés fulgurantes peuvent excuser, mais qu'il est impossible d'admirer.

Toutefois, dans un ordre différent, on peut trouver dure la quasi-unanimité qui s'est faite contre cet essai de pièce en vers qu'est la *Maguelone* de Clavel. N'a-t-on pas aussi le droit de se tromper au théâtre ? Manquée, cette œuvre n'en est pas moins le résultat d'une tentative difficile et qui valait d'être faite ; ne serait-ce que pour nous avoir permis de voir plus clairement encore les termes de ce vieux problème, de cet éternel casse-tête : théâtre et poésie.

Mais, ne l'oublions pas, des dizaines de précurseurs, grands ou petits, ont travaillé à des poèmes qu'Homère devait ensuite fixer avec maîtrise ; chants auxquels Eschyle, Sophocle et Euripide allaient, plus tard, emprunter les thèmes principaux de leur théâtre tragique.

Et ce n'est point par hasard que je songe aux chants d'Homère, qui étaient précisément à l'origine, comme le pense Victor Bérard, des poèmes récités, représentés, chantés et mimés, « suite théâtrale de dialogues, de monologues et de récitatifs ». Il a, certes, fallu des siècles, un peuple et des milliers de travailleurs pour que se dessinent les grandes lignes d'un style dramatique. Serions-nous si pressés ?

Attendons les alchimistes de la saison qui vient, et tout particulièrement Pichette avec son *Nucléa*, dont plusieurs d'entre nous ont entendu déjà de si beaux fragments.

Attendons tous ceux qui voudront bien courir les risques.

Frédéric de Towarnicki.

AUCASSIN ET NICOLETTE

Chantefable du XIIIe siècle ; adaptation littéraire de René Clermont et Pierre Sadren ; adaptation musicale de Jacques Chailley et Pierre Polbert ; mise en scène et décors de René Clermont ; costumes de Ded Bourbonnais. Grand prix du concours des Jeunes Compagnies 1947.



Les Théophiliens dans Aucassin et Nicolette.



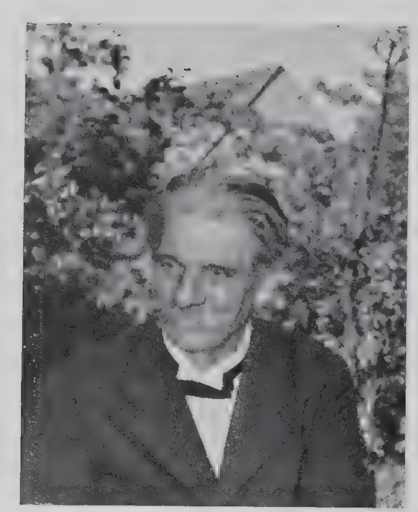
Maurice Pons dans le rôle d'Aucassin.

Les fêtes du Bimillénaire de Paris nous ont apporté bien d'heureuses surprises : la moins heureuse n'a certes pas été la reprise au théâtre Sarah-Bernhardt d'*Aucassin et Nicolette*, que présentaient les Théophiliens. Pouvait-on mieux faire pour célébrer la gloire d'une ville si riche d'années que de recréer par un beau soir de ce mois de juin 1951 l'enchantement que durent connaître, il y a six siècles, les habitants du Paris médiéval, quand les jongleurs venaient sur les places publiques ou à la cour des seigneurs narrer la belle histoire des « deux enfants petits », Nicolette et Aucassin,

des grand's peines qu'il souffrit
et des prouesses qu'il fit
pour sa douce et claire amie ?

» L'auteur resté inconnu de cette œuvre unique en son genre qu'est *Aucassin et Nicolette* se plaisait à lui donner le nom gracieux de « chantefable ». On pense que dans l'esprit du moyen âge la chantefable, poème en prose mêlé de vers, mais aussi poétique dans la prose que dans le vers, devait être simplement récitée et chantée alternativement par les jongleurs. Mais nous savons gré aux Théophiliens d'avoir songé à donner corps aux simples évocations du poète, d'avoir fait sortir du texte les personnages conçus dans un rêve, de leur avoir donné la parole et la vie ; bref d'avoir fait de cette chantefable dont nous aimions tant la lecture un spectacle, une pièce qui a su conserver au texte le plus poétique de notre littérature sa fraîcheur, sa poésie et son esprit. »

MAURICE PONS.



Phot. Coordination.
Le docteur Schweitzer.

IL EST MINUIT, DOCTEUR SCHWEITZER

DE GILBERT CESBRON

PRÉSENTÉ AU THÉATRE DE L'ATHÉNÉE PAR LE CENTRE DRAMATIQUE DE L'EST

Il est très probable que le docteur Albert Schweitzer est un de ces hommes que l'humanité contemporaine pourrait faire citer à la barre pour sa défense si elle passait en jugement tout entière pour ses crimes, en vertu du principe du droit nouveau concernant la responsabilité collective. Le docteur Schweitzer, peu connu en France parce qu'il est Français, est célébré et vénéré dans le monde anglo-saxon, ou plus exactement dans le monde protestant auquel il appartient, comme un représentant exemplaire de notre espèce. Avouerai-je moi-même qu'il y a peu d'années j'ignorais tout de lui, et que, quand la pièce de M. Gilbert Cesbron n'aurait d'autre intérêt que d'aider ceux qui ne le connaissent pas ou le connaissent mal à le connaître un peu mieux, elle mériterait au moins à ce titre l'approbation et l'éloge.

. . . .

» Il s'agit donc d'un homme admirable, en qui les vertus de l'écrivain, du philosophe, de l'artiste, du constructeur, du pionnier, de l'apôtre se trouvent réunies, d'un grand esprit brûlé d'un feu de charité, d'une passion de servir les autres qui ne se rencontrent le plus souvent que dans des âmes simples, d'un saint, mais d'un saint bien établi sur terre, avec ce positivisme rationnel, ce souci de l'efficience, de la charité utile dont le protestantisme nordique ne se détache pas volontiers. Est-il besoin d'ajouter que je suis allé voir et entendre ce saint protestant, transformé en protagoniste de théâtre par les soins de M. Gilbert Cesbron (*Il est minuit, docteur Schweitzer*, joué par le Centre dramatique de l'Est au théâtre de l'Athénée), avec quelque appréhension ?

» C'est toujours le problème des bons sentiments, avec lesquels on fait de mauvaise littérature. Non pas toujours, bien sûr. Mais souvent. Le plus souvent. Je ne crois pas que le problème posé par le célèbre aphorisme de Gide ait été jamais approfondi. C'est dommage. Il est de toute première importance. Il touche à la fonction même de la littérature (et du théâtre) dans la civilisation humaine, à leur signification. Naturellement il y a dans les grandes œuvres de la littérature et du théâtre des personnages vertueux : jusqu'à une époque récente les auteurs se croyaient même obligés de donner à leurs fictions une conclusion qui assurât le triomphe de la vertu, ou du moins ne laissât pas le vice impuni. Mais enfin, pour que l'héroïsme ou la sainteté deviennent véritablement matière de littérature, il faut qu'ils soient aux prises avec le mal, qu'ils nous apparaissent même troublés, affaiblis, menacés du dedans. Le vrai domaine de la littérature, ce n'est peut-être pas exactement le Mal — le crime et le malheur humains — encore qu'il faille bien accorder à Jean Genêt que la vie d'un assassin constitue une meilleure matière littéraire que la vie d'un gendarme. Ce n'est peut-être pas exactement le Mal, mais c'est, à coup sûr, l'éclatement des cadres, l'envers du décor, le gouffre sous nos pieds, le dessous des cartes, l'angoisse inhérente à toute existence. Il est naturellement assez difficile de nous montrer sur la scène un homme comme le docteur Schweitzer sans quitter volontairement ou non le domaine de l'art dramatique et nous donner le sentiment que l'on a visé notre édification, et c'est là un terrain dangereux. D'autant plus que le docteur Schweitzer est actuellement vivant, et qu'il est à peu près impossible à un auteur dramatique de traiter un homme actuellement vivant avec la liberté, avec l'irrespect qu'exige une créature de théâtre. Il faut bien demeurer dans les limites de la politesse, c'est-à-dire dans les limites de la convention. Autant dire que la convention et le sublime me semblaient guetter M. Gilbert Cesbron de toutes parts.

» Or je dois reconnaître qu'il a évité les pièges les plus redoutables de son sujet, non sans avoir provoqué le destin, puisque, non content de mettre en scène le docteur Schweitzer, il a introduit dans sa pièce, en face de ce héros déjà compromettant par lui-même, deux autres héros qui, tout morts qu'ils sont, ne sont guère malléables, eux non plus. Je veux dire Charles de Foucauld, nommé ici le Père Charles de Ferrier, et le futur général Lyautey, nommé ici le commandant Lieuvin. Faire en sorte que se rencontrent, dans le coin de la brousse gabonaise où le docteur Schweitzer a planté son hôpital, la grandeur de la foi, la grandeur de la vocation impériale, la grandeur du dévouement à la cause humaine en des personnages eux-mêmes plus grands, pour ainsi dire, que nature, c'est affronter dans une pièce de théâtre tant de grandeur à la fois que M. Paul Raynal lui-même en serait effrayé. »

THIERRY MAULNIER.



Phot. Bernand.

Dans le bureau de l'hôpital, la nuit, à Lambaréné (Gabon), *le Père Charles de Ferrier* (Vanderic) *apporte un enfant noir malade au docteur Schweitzer* (Vital) *; à droite, l'infirmière* (Marie-Laurence).

« Comme elles sont frappées, courageuses les sentences de M. Gilbert Cesbron : dès les premiers mots d'*Il est minuit, docteur Schweitzer* (Athénée), l'auteur nous élève au-dessus des brumes où se traînent tant de pièces actuelles. Nous voici loin de la désespérance de M. Jean Anouilh, de ses atroces caricatures de l'humanité. Ici on regarde en l'air, on sent passer un souffle d'idéal, on fait une cure de grandeur, de spiritualité. On en arrive à oublier, au second acte, la gêne infailliblement causée par l'incarnation de personnages contemporains, tant est bien exprimée la passion de chacun d'eux : pour Schweitzer, l'amour de l'homme ; pour Charles de Foucauld, l'amour de Dieu (ou des âmes) ; pour Lyautey, l'amour du pays. La valeur des idées, l'attrait des paroles l'emportent parfois sur l'action dramatique : il arrive qu'en écoutant on pense à Montherlant. Cette pièce, qui honore Gilbert Cesbron et le théâtre de France, est présentée par le Centre dramatique de l'Est, dont le directeur artistique est M. André Clavé : elle a été mise en scène par M. François Darbon, qui est un des bons interprètes, avec M. Vital et M. P. Nègre. Le Père de Foucauld devait avoir plus de virilité que n'en témoigne M. Vandéric. C'est bien grâce à M. Gilbert Cesbron que va être maintenant connue des Français la grande figure du docteur alsacien Schweitzer, qui a passé sa vie à soigner les populations de notre Afrique noire : cet hommage contribue à rétablir les valeurs. »

Jean Herbault.



Phot. Bernand

Catherine Toth et André Reybaz.

LES CONDAMNÉS

DE MADELEINE DEGUY

PAR LA COMPAGNIE ANDRÉ REYBAZ ET CATHERINE TOTH, AUX NOCTAMBULES.

« ... Il faut voir dans *les Condamnés* la seule de toutes les nouveautés de cette saison qui soit une œuvre profonde et qui puisse très vraisemblablement avoir un retentissement universel, je veux dire être jouée avec succès aussi bien à Madrid qu'à Berlin, à Londres qu'à Rome ou à Amsterdam. Je dis la *seule*, et je n'oublie personne en ce moment, même pas François Mauriac. »

GABRIEL MARCEL.

On ne manifestera jamais assez de sollicitude envers les efforts des jeunes compagnies. Dans les conditions sévères, et parfois inhumaines, où doit s'exercer aujourd'hui l'art du théâtre — cet art qui, ne l'oublions pas, relève aussi de l'industrie par l'importance des moyens matériels mis en jeu — l'intervention de jeunes troupes désintéressées est seule capable d'entretenir un certain répertoire mal fait pour attirer les masses et de poursuivre ces recherches de laboratoire qui sont à la fois promises à l'échec sur le plan financier et nécessaires sur le plan de l'évolution dramatique.

Encore faut-il que cette sollicitude s'exerce avec discernement. Quand elle créa, en 1946, le Concours annuel des jeunes compagnies, la direction générale des Arts et Lettres était animée des meilleures intentions. Sa réussite était pour ainsi dire fatale dans les commencements, puisque, rien n'ayant été fait jusqu'alors, il se trouvait des mérites évidents à distinguer et des entreprises à soutenir. Le fait est que les mérites furent distingués ; mais les entreprises dignes de l'être furent mal soutenues, la multiplicité et l'insignifiance des récompenses en espèces n'ayant jamais mis un jeune groupement dans le cas de travailler sérieusement, pendant un laps de temps raisonnable, à l'abri des soucis pécuniaires.

Ensuite l'institution naissante se désagrégea rapidement. Un règlement trop vague, et en quelque manière démagogique, autorisait toutes les intrigues et fit se précipiter vers la médiocre manne annoncée une foule d'associations de hasard, dont les membres accidentels n'avaient certes pas l'habitude du travail en commun ni même, le plus souvent, l'habitude du travail tout court.

Par la réforme de 1949 les responsables de la rue Saint-Dominique essayèrent vainement de redresser une situation compromise. Après les épreuves de juin 1950, particulièrement anarchiques et décevantes, ils suspendirent sagement le concours — lequel, par conséquent, n'a pas eu lieu cette année. Voilà qui prouve en faveur de la bonne foi et du sens commun de nos officiels. Un nouveau règlement est à l'étude, dont il faut espérer qu'il se montrera efficace. Il le sera dans la mesure où il se proposera d'encourager les vocations authentiques, et déjà révélées, plutôt que de stimuler les vanités et les prétentions — dans la mesure où il offrira des possibilités substantielles de travail à l'équipe élue et non plus une somme symbolique — dans la mesure enfin où le concours qu'il institue se résoudra à n'être plus annuel, car il est bien clair que, même dans un pays aussi riche en natures artistiques que la France, une nouvelle compagnie digne de ce titre ne saurait se former à chaque saison.

* * *

Ces tâtonnements et cet échec passager dans la recherche d'une formule viable et féconde ne doivent pas faire oublier les résultats positifs obtenus par le Concours des jeunes compagnies.

Si le théâtre du Temps, premier lauréat de la compétition en 1946, a dû suspendre son activité, M. Pierre Valde, qui l'animait, n'en continue pas moins de collaborer étroitement à l'activité dramatique de Paris. Après *les Mains sales*,

JEUNES COMPAGNIES

de Jean-Paul Sartre, en 1948, et *un Inspecteur vous demande*, de J.-B. Priestley, en 1949, il vient de mettre en scène en juin dernier, pour sa reprise, le *Jupiter* du regretté Robert Boissy au Studio des Champs-Élysées.

Les lauriers qui allèrent en 1947 à la Compagnie Georges Vitaly, pour *le Mal court*, d'Audiberti, ont contribué puissamment à confirmer la réputation naissante de l'auteur, du metteur en scène et de la principale interprète, l'exquise Mlle Suzanne Flon. Depuis, M. Vitaly a poursuivi sa tâche. Installé au théâtre de la Huchette et, fidèle à sa vocation de découverte, il a donné successivement l'*Albertina*, de M. Valentino Bompiani, l'un des plus remarquables essais du théâtre italien depuis la guerre, *la Fête noire* et *Pucelle*, d'Audiberti, *les Indifférents*, du charmant poète belge Odilon-Jean Périer, et *les Taureaux*, d'Alexandre Arnoux, une bouffonnerie de haut goût et d'une exquise fantaisie. Sa dernière révélation est, cette année, la réjouissante comédie-farce d'un débutant, *Edmée*, de M. P.-A. Bréal, qui a pris sur la petite scène de la Huchette la suite de *Monsieur Bob'le*, la pièce curieuse et contestée de M. Georges Schéhadé, d'un indiscutable poète, mais non point nécessairement d'un poète dramatique. L'effort tenace et dans son ensemble heureux de M. Vitaly depuis cinq ans est assurément l'un des plus remarquables signes de la vitalité du jeune théâtre.

Couronnée en 1948, la Compagnie Sylvain Dhomme n'a plus guère fait parler de soi, sinon en créant tout récemment à la Renaissance *un Homme de trop*, de M. Georges Garampon; mais les vainqueurs de 1949, Mme Catherine Toth et M. André Reybaz, poursuivent avec courage une carrière difficile et non sans fruit. C'est leur compagnie, « le Myrmidon », qui a révélé au public français l'œuvre singulière, morbide et fastueuse de Michel de Ghelderode. Cet été Mme Toth et M. Reybaz ont fait leurs débuts sur une scène de plein air en jouant à Arras *l'Amour peintre*, de Molière, *André del Sarte*, d'Alfred de Musset, et *la Foire de la Saint-Barthélemy*, de Ben Jonson.

Deux autres compagnies encouragées par la commission de la rue Saint-Dominique ont affirmé au cours de la saison qui s'achève une vitalité exceptionnelle. La première (comme toutes celles dont nous venons de parler) est professionnelle. Il s'agit de la troupe Sacha Pitoëff, qui a repris *Oncle Vania*, l'admirable pièce d'Anton Tchekhow, avec un succès prolongé. Cette reprise nous a apporté la révélation d'une comédienne, Mlle Carmen Momplet, dont nous entendrons sûrement parler dans un proche avenir.

L'autre compagnie est faite d'amateurs. C'est *l'Equipe*, qu'anime M. Henry Demay. Constituée de cheminots du réseau Sud-Ouest, elle joue régulièrement salle Valhubert les classiques oubliés ou inédits, et elle vient de créer cette saison avec un rare bonheur une pièce inconnue de Diderot, *Est-il bon ? Est-il méchant ?* que la Comédie-Française avait depuis cent ans dans ses cartons sans se décider à la monter.

*
* *

Si l'on ajoute que les Centres dramatiques de province — MM. Maurice Sarrazin à Toulouse, Hubert Gignoux à Rennes, André Clavé à Colmar — continuent de manifester la même ardeur, et qu'à Paris les jeunes compagnies authentiques s'obstinent avec foi dans des essais souvent intéressants et parfois réussis (signalons notamment la Compagnie Hart-Le Poulain, qui a monté, aux Mardis de l'Œuvre, *Magie rouge*, de Ghelderode, et la Compagnie des Gays Jongleurs qui a ressuscité l'*Hamlet* de Thomas Kyd, pratiquement inconnu et non joué en France depuis le XVIIIe siècle), on voit que la cause du théâtre a toujours ses fervents et que l'avenir de la scène française n'est pas en danger.

Encore une fois, les tentatives valables des jeunes ne sauraient être trop encouragées, pourvu que ce soit intelligemment. A l'égard du théâtre on pourrait dire de ces troupes débutantes ce que le cher Valéry-Larbaud a dit des petites revues, à savoir qu'elles sont « les brouillons de la littérature du lendemain ».

FRANCIS AMBRIÈRE.

ONCLE VANIA

D'ANTON TCHEKHOV

Agence phot. frse.

1922

A LA COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
LE PÈRE

Ci-dessus : *Georges Pitoëff dans le rôle de Mikail Lvovitch Astroff, lors de la reprise à Paris de la pièce créée en 1915 à Genève.*



ot. Lipnitzki.

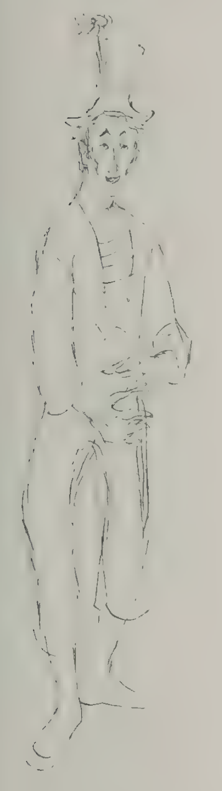
1951

AU STUDIO DES CHAMPS-ÉLYSÉES
LE FILS

Ci-contre : *Sacha Pitoëff dans le même rôle, 29 ans plus tard.*



LE MIME
MARCEL MARCEAU
ET SA COMPAGNIE



On ne saurait trop s'en féliciter ; il y a encore des âmes pures qui choisissent la voie difficile, qui ne chatouillent pas le public dans ses confortables habitudes. Fort de l'enseignement de Charles Dullin, dont il est un des nombreux fils spirituels, nourri d'une expérience de plusieurs années, tant à Paris qu'à l'étranger, Marcel Marceau a présenté au Studio des Champs-Élysées un spectacle d'une veine quasi délaissée, celle du théâtre des Funambules. C'est à une véritable renaissance que nous avons assisté. Au sens premier du terme et pour deux raisons. D'abord, la troupe de M. Marceau est la seule à reprendre la véritable tradition des Funambules. Ensuite, le spectacle est conçu comme une naissance, c'est-à-dire qu'il est d'une montée fort intelligente.

Il débute dans le silence. Marcel Marceau, seul en scène, nous mime quelques petits tableaux, reprenant le personnage de Bip qu'il a créé il y a déjà plusieurs années. Le spectateur n'est pas désorienté. Il pense à Charlot, et se dit avec satisfaction que ce qu'on lui montre est dûment estampillé. Il applaudit et rit de bon cœur. *Bip* lui est un plaisir pour l'œil et un repos pour l'oreille.

Puis il y a du bruitage : *la Foire*, que mime l'ensemble de la troupe. Plus qu'une évocation d'une fête foraine, c'est une véritable foire, sans mettre dans le mot une intention désobligeante.

Ensuite, de la musique, et qui est fort réussie. Les thèmes de M. Bischoff, mélancoliques à souhait, illustrent un mimodrame inspiré de l'admirable nouvelle de Gogol : *le Manteau*. Cette chanson de gestes — si l'on peut s'exprimer ainsi — est un tour de force. Pendant quarante-cinq minutes on ne s'ennuie pas une seconde (*Baptiste* durait trente-cinq minutes).

Finalement, bruitage, musique, chants, paroles et personnages masqués, dans *Moriana et Galvan*, pièce d'Alexandre Arnoux, d'après le romancero moresque. Nous voilà parvenus au sommet, et j'imagine que le souffle du spectateur est encore un peu court pour pleinement goûter la bizarre beauté de ce mimodrame, en quelque sorte un mystère auquel M. Marceau nous convie. Nous rejoignons ici l'essence du théâtre — si cela signifie quelque chose. Dans son étrange simplicité, cette histoire hispano-moresque répand un parfum d'antiquité grecque.

Ce mélange d'impressions heureuses et malheureuses que laisse *Moriana et Galvan* est accentué par la diversité des masques et des costumes. Il y a de l'aztèque, du chinois, du moyen âge chrétien, ce qui, en fin de compte, constitue peut-être du moresque. Cette réserve faite, ils sont fort beaux, et M. Jacques Noël, décorateur, a bien du talent.

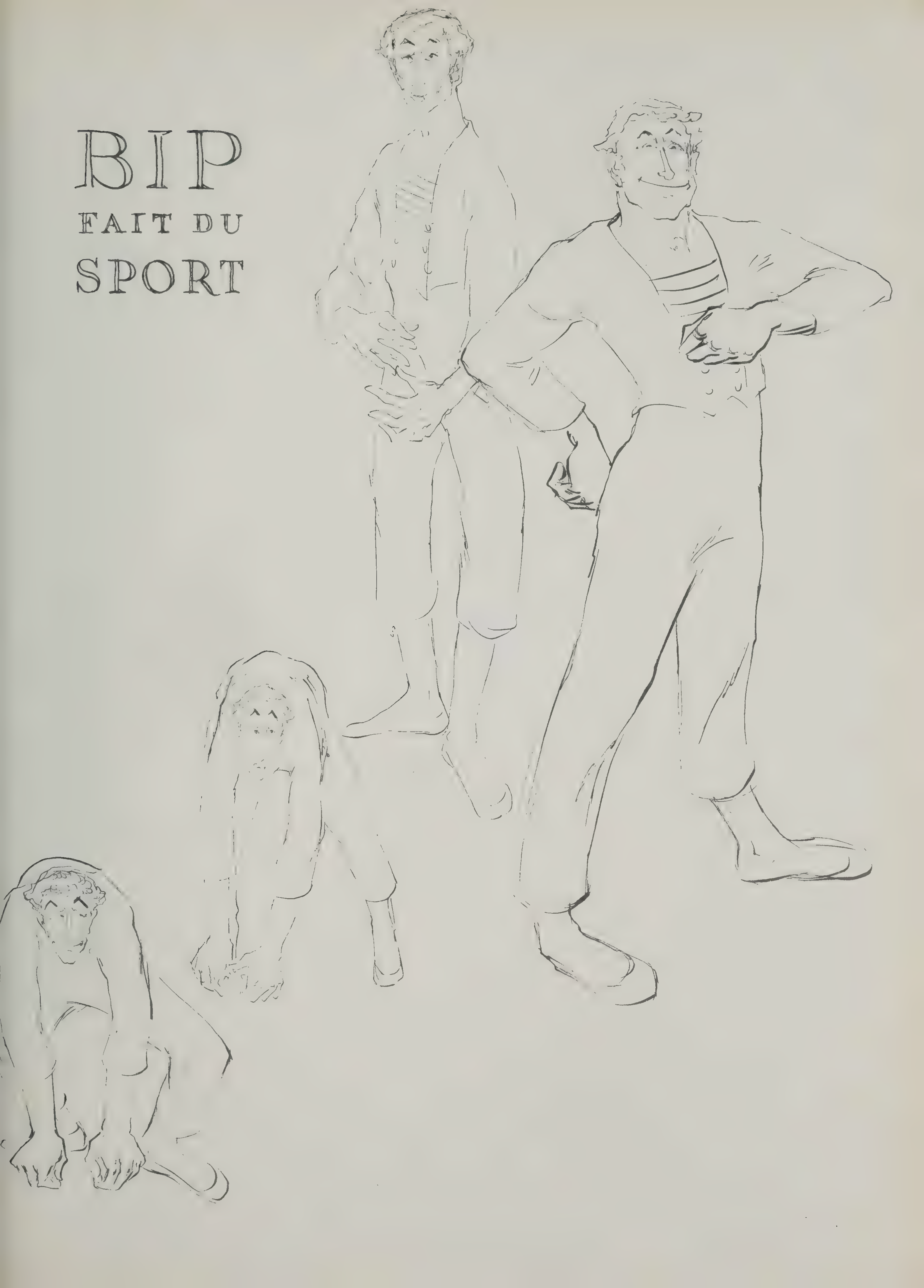
Si nous avons applaudi sans restriction la poésie de *Bip* et du *Manteau*, M. Marcel Marceau a encore notre éducation à faire sur de nombreux points. Qui donc lui facilitera la tâche ? En 1862 le baron Haussmann détruisait le théâtre des Funambules. Quel autre baron fera don d'un théâtre à Marcel Marceau ? Attendons patiemment le temps où entre les noms de l'Édouard-VII et de la Gaîté-Montparnasse brillera sur le programme des théâtres le nom des Funambules.»

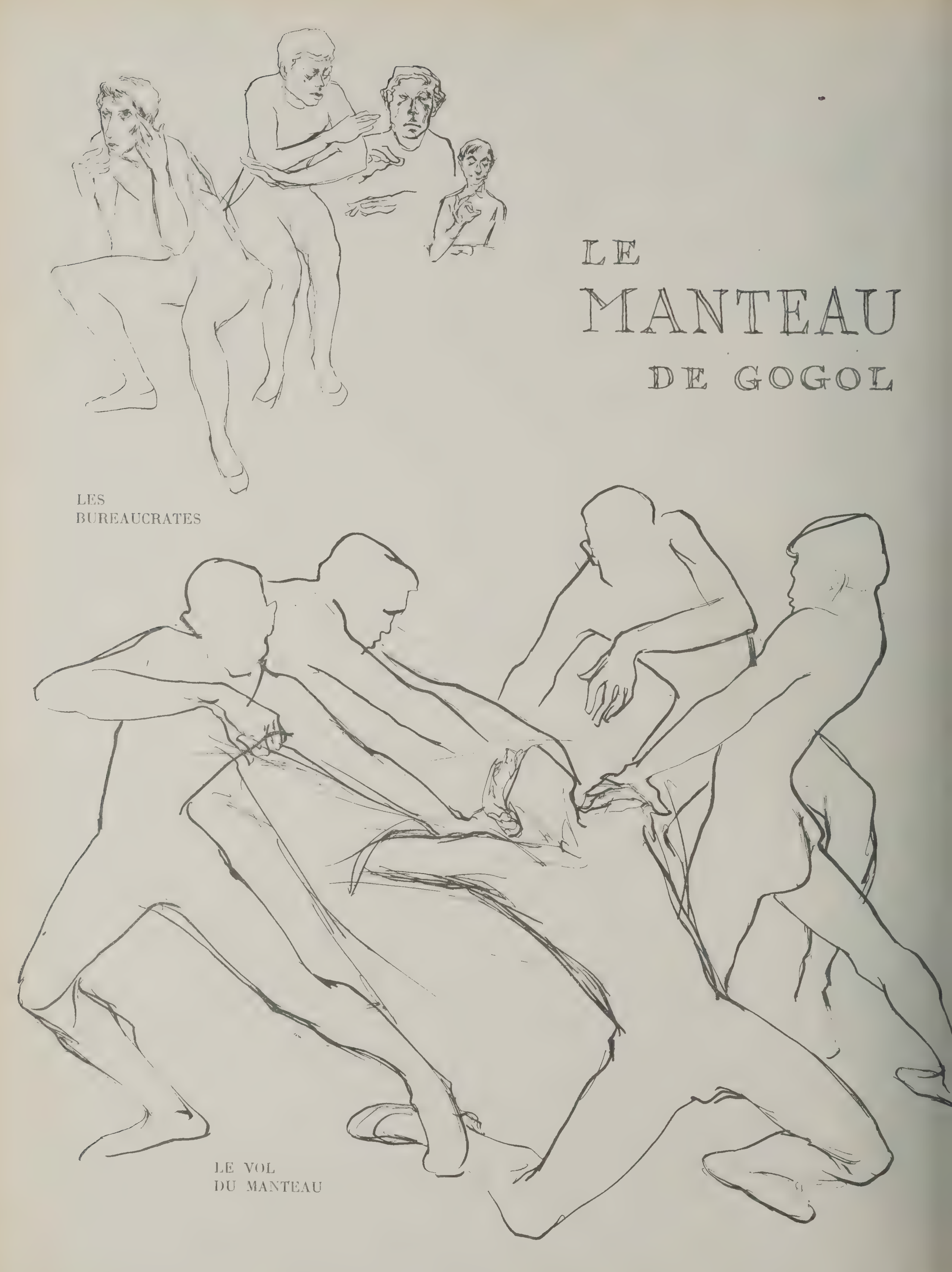
PHILIPPE HÉDUY.

e mime Marcel Marceau dans Bip.
hot. Armin Haab.



BIP
DANS LE MÉTRO


BIP
FAIT DU
SPORT



Dessins de Suzanne Runacher.

A droite : Moriana et Galvan, *pantomime de Marcel Marceau sur la pièce d'Alexandre Arnoux.*



LAURÉATS DES CONCOURS DU CONSERVATOIRE 1951.

Comédie : *De gauche à droite : M. Mollien, Mlle Ranson, Mlle Jefford, M. Jorris, M. Millot (seconds prix). Au centre : Mlle Soulié (second accessit).*

Tragédie : *Ci-dessous : Mlle Ranson (deuxième prix), entourée de MM. Mollien et Sorret (premiers accessits). A gauche : Mlle Forge (second accessit).*



Photographies Agip.

De l'avis unanime, les derniers concours de « tragédie-comédie », à la Salle Luxembourg, ont accusé une bien affligeante médiocrité. D'où un afflux de critiques plus ou moins justifiées sur l'enseignement donné au Conservatoire et de sombres pronostics sur l'avenir réservé aux jeunes concurrents.

Cependant l'expérience que j'ai acquise en siégeant depuis plus de vingt ans parmi les membres du jury m'a enseigné la vanité de pareils jugements souvent démentis par les faits, le peu de crédit qu'il convient de leur accorder.

Si parmi les onze élèves se présentant au concours de tragédie deux seulement (MM. Sorret et Mollien) sont parvenus à « décrocher » un premier accessit, tandis que leur camarade femme (Mlle Ranson) obtenait de justesse un second prix (et que l'on décernait à Mlle Forge un second accessit de consolation), gardez-vous d'en conclure que l'art tragique agonise ou, comme certains n'hésitent pas à l'affirmer, qu'il soit voué à disparaître, faute de jeunes interprètes susceptibles de le mieux servir. Même remarque au sujet du si médiocre « concours de comédie » ! Encore que sur les vingt-sept concurrents affrontant le jury celui-ci ne soit parvenu (et non sans peine) à sortir du peloton que cinq d'entre eux. Pour attribuer à MM. Mollien, Jorris et Millot, à Mlles Ranson et Jefford (le seul vrai « tempérament » du concours) un modeste second prix ; à couronner enfin d'un second accessit la fraîcheur ingénue de Mlle Soulié, une Agnès, sœur d'innombrables Agnès pareillement ingénues et fraîches.

Au surplus, soucieux de ne point verser au sortir de cette épreuve — une épreuve au double sens du mot — dans un pessimisme mélancolique auquel bien des gens autour de moi semblaient se complaire, je me suis avisé de relever dans mes articles et les articles de mes confrères la liste de ceux et de celles qui, frais émoulus du Conservatoire sans y avoir brillé d'un particulier éclat, s'étaient cependant révélés brusquement au cours de l'année. Parfois à la faveur d'un rôle créé dans une salle minuscule, lointaine, médiocrement accréditée. Parfois en remplaçant dans un film ou une pièce à succès une étoile défaillante.

A vrai dire, elle comportait, cette liste, deux catégories assez différentes.

Il y avait, d'une part, le lot de ces comédiens et comédiennes néophytes qui, après avoir acquis par un certain nombre de créations une réputation déjà fort estimable, ont pu soudain mettre la main sur la pièce, le rôle destinés à les situer au premier rang. Ainsi M. Tony Taffin, transfuge de la Comédie-Française, où il avait vainement « marqué le pas », M. Le Poulain (celui-là négligé par la grande Maison à sa sortie du Conservatoire, nonobstant son éclatant premier prix), MM. Ivernel, Yves Robert se sont-ils trouvés accrédités les uns et les autres, du jour au lendemain, par une série de brillantes créations : celles de *Haute Surveillance*, de Genet, aux « Mathurins », du *Barrabas*, de Ghelderolde, à l'Œuvre, du *Tramway nommé Désir*, à Edouard-VII, de *Poof*, au théâtre Saint-Georges.

Il en va un peu différemment d'un bon nombre de poulains et gracieuses pouliches qui, ceux-là, en dépit de multiples « galops d'essai », ne figuraient pas encore sur la cote des favoris et dont beaucoup ignoraient même les noms. Or il leur a suffi de quelques foulées victorieuses pour arriver en tête du peloton des « partants » de la saison dernière. Et c'est presque à coup sûr que vont miser désormais auteurs et directeurs : sur une Brigitte Auber, une Gaby Bruyère (au

JEUNES COMÉDIENS

lendemain du *Rayon des jouets*, à la Madeleine) ; une Nathalie Nattier (au lendemain de *Occupe-toi d'mon minimum*) ; sur un Albert-Michel, un Jean Christian, une Marthe Mercadier (au lendemain de *l'Imbécile*, de Pirandello, du *Don d'Adèle*, à la Comédie Wagram). Car elle fut, cette saison, particulièrement favorable à la naissance des jeunes renommées dramatiques. Songez-y! Si Michel Duran n'avait pas fait représenter au Daunou *Ami-Ami*, nous ignorerions peut-être encore la grâce, la spirituelle féminité prodiguées tout au long de sa pièce par deux comédiennes de fine classe, hier à peu près inconnues : Odile Versois et Maria Mauban. De même, il a suffi à Edwige Feuillère d'être la Dame aux camélias, aux côtés de M. Jacques Berthier, pour que nous y gagnions un jeune premier s'imposant du premier coup par son autorité et sa « présence ».

Bien d'autres noms encore mériteraient de figurer dans ce palmarès des « vedettes en herbe ». Ceux de Sacha et Sveltana Pitoëff, de Jean-Pierre Granval (tous trois chassant de race, sur un terrain bien préparé), de Jean Leuvrais, dont l'âpre et insidieux talent s'affirme dans *le Feu sur la terre*, chez Hébertot, d'Anne Vernon, l'exquise Belle de mai des « Bouffes », de Dhéran, de Madeleine Delavaivre et d'Elina Labourdette : fleurs précieuses, écloses en ce parterre du « Marigny », si soigneusement cultivé par Madeleine Renaud et J.-L. Barrault, de Jacques Fabbri, le truculent protagoniste d'*Edmée*, au théâtre de la Huchette ! Sans omettre les dernières recrues de la Comédie-Française : Roland-Alexandre, Jean Piat, Guiraud, Hirsch, Galabru, Jeanne Moreau, Elyane Bertrand, Hélène Bourdan, Thérèse Marnay, Geneviève Martinet, Nathalie de Vandeuil, que des œuvres d'essences multiples, comme *les Caves du Vatican*, *un Conte d'hiver*, *le Président Hautecœur*, *Chacun sa vérité*, *la Reine morte*, *le Dindon*, viennent de mettre en pleine lumière.

Une liste, je vous assure, assez impressionnante ! Et bien faite pour, en dépit de certains démarrages incertains ou obscurs, donner espoir et confiance à ceux que je me plais à y voir figurer aujourd'hui. Tout en m'excusant auprès de ceux et de celles que par inadvertance j'aurais omis de citer.

EDMOND SÉE.



Phot. Ag. Intercontinentale.

En attendant le concours de tragédie du Conservatoire, Néron, aidé de ses gardes, enfourche une bicyclette sous les yeux étonnés de Junie.

SUR LA CORDE RAIDE ?

ou la situation des théâtres de Paris.

Le théâtre parisien traverse actuellement une crise grave, à la fois sur le plan financier et sur le plan de la qualité, d'ailleurs étroitement solidaires comme nous le verrons.

Nous avons interrogé sur les causes de cette situation et sur les remèdes possibles six directeurs de théâtres fort différents comme genre, dimensions et clientèle : Darcante *(Renaissance)*, Hébertot *(Hébertot)*, Barsacq *(Atelier)*, Simone Berriau *(Antoine)*, Brûlé *(Madeleine)*, Vitaly *(Huchette)*. Afin d'éviter les répétitions, nous résumerons d'abord les principaux aspects de la question sur lesquels l'accord est unanime, donnant ensuite la parole à chacun des intéressés pour formuler des suggestions personnelles.

Le théâtre parisien souffre essentiellement d'un déséquilibre aigu entre ses dépenses et ses recettes. Les premières se sont gonflées démesurément par suite des nouvelles charges sociales, augmentations de salaires, hausses massives des matériaux de décors, électricité, costumes, publicité, etc. ; les secondes se sont amenuisées avec la réduction du pouvoir d'achat d'une fraction importante de la clientèle habituelle, d'une part, et en vertu de la concurrence redoutable de l'automobile et de ses possibilités d'évasion pour une autre catégorie de spectateurs, d'autre part. Cette dernière considération est si forte que bien des théâtres fixent maintenant au dimanche leur jour de relâche.

A cette situation il n'y a que deux solutions théoriques possibles : augmentation des recettes ou diminution des dépenses.

L'augmentation des recettes, à son tour, ne peut s'envisager que de deux façons : en élevant le prix des places ou en attirant au théâtre par une propagande appropriée et une échelle de prix plus souple une clientèle nouvelle.

De l'avis unanime des personnes consultées, les fauteuils ont atteint et même dépassé le taux compatible avec les possibilités financières actuelles de la masse du public. Ce « plafond » ne peut être élevé que par exception et seulement pour des spectacles soulevant au départ un vif mouvement de curiosité : *le Diable et le bon Dieu*, par exemple.

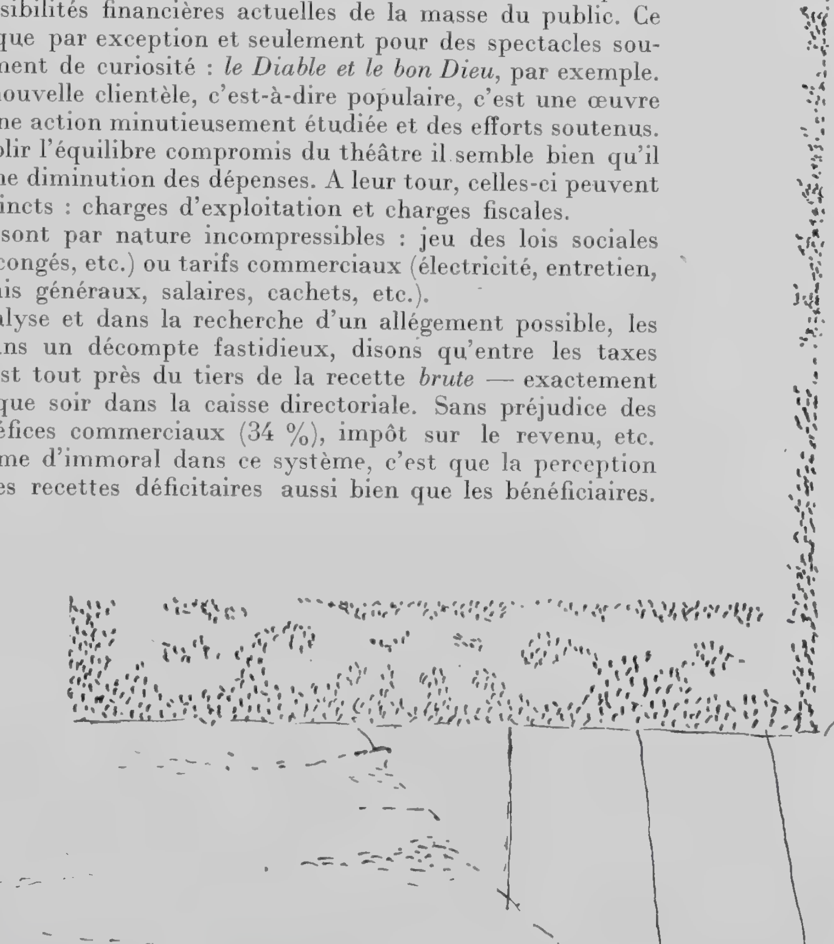
Quant à la création d'une nouvelle clientèle, c'est-à-dire populaire, c'est une œuvre de longue haleine qui exigerait une action minutieusement étudiée et des efforts soutenus.

Dans l'immédiat, pour rétablir l'équilibre compromis du théâtre il semble bien qu'il n'y ait pas d'autre solution qu'une diminution des dépenses. A leur tour, celles-ci peuvent se répartir en deux groupes distincts : charges d'exploitation et charges fiscales.

Les charges d'exploitation sont par nature incompressibles : jeu des lois sociales (allocations familiales, retraites, congés, etc.) ou tarifs commerciaux (électricité, entretien, sécurité, matières premières, frais généraux, salaires, cachets, etc.).

Restent donc, en dernière analyse et dans la recherche d'un allégement possible, les charges fiscales. Sans entrer dans un décompte fastidieux, disons qu'entre les taxes d'Etat et les droits d'auteur, c'est tout près du tiers de la recette *brute* — exactement 28,25 % — qui se volatilise chaque soir dans la caisse directoriale. Sans préjudice des impôts de droit commun : bénéfices commerciaux (34 %), impôt sur le revenu, etc.

Ce qu'il y a d'abusif et même d'immoral dans ce système, c'est que la perception *à la base* frappe aveuglément les recettes déficitaires aussi bien que les bénéficiaires.



Supposons un théâtre qui ne « fait » que 100.000 francs quand il lui en faudrait le double pour « boucler » ; en fait, ce n'est pas 100.000 francs qu'il perd chaque jour, mais 130.000 (en chiffres ronds), par le jeu automatique des droits perçus sur la recette brute.

Etre imposé *sur une perte* semble, avec raison, aux directeurs aussi inique que ridicule. Si l'on objecte que la taxe habituelle sur le chiffre d'affaires ne distingue pas davantage la notion de bénéfice, ils rétorquent que le théâtre n'est pas une entreprise commerciale ordinaire, mais une loterie dont les hasards ne sauraient en aucun cas être assimilés aux bases stables, aux éléments tangibles d'appréciation et de prévision dont disposent le commerce et l'industrie. C'est pourquoi ils réclament un régime fiscal faisant preuve de compréhension et ne creusant pas davantage le gouffre causé par un échec imprévisible.

A l'appui de leur thèse ils font valoir : d'abord, qu'il ne faut aujourd'hui pas moins de cent représentations *d'un succès* pour amortir les frais de montage d'une pièce ; ensuite, que dans la majorité des théâtres une « demi-salle » ne permet que bien juste de couvrir les dépenses quotidiennes. Ils estiment enfin que les subventions accordées en certains cas par l'État — « aide à la première pièce » : avances remboursables et détaxes — sont un palliatif absolument insuffisant et, de plus, une ingérance déplaisante dans le domaine du choix des spectacles.

En présence d'une situation aussi tendue et par un souci naturel de limiter les risques — perte sèche possible de 3 à 6 millions par le jeu des frais de montage, d'exploitation, taxes, etc. — le directeur est tout naturellement tenté : ou bien de choisir de préférence des pièces faciles, de peu de décors et de personnages, au détriment des œuvres fortes et de qualité mais plus lourdes à monter, ou bien de s'assurer la signature d'un auteur ayant une notoriété et « un public », ce qui barre la route aux nouveaux venus et compromet gravement le recrutement des écrivains de théâtre, chargés cependant d'assurer quelque jour la relève des Anouilh, Salacrou, Sartre, Montherlant, etc.

Devant cette situation de fait les personnalités consultées proposent ces suggestions :

Jean Darcante préconise la création d'un théâtre d'essai pouvant donner leur chance à la fois à de jeunes auteurs et à de jeunes acteurs. Il souhaiterait qu'une propagande appropriée arrivât à donner aux premières représentations de chaque série un caractère mondain permettant de louer les fauteuils assez cher pour ramener ultérieurement les prix à un taux modéré, voire de donner des représentations gratuites. Le cadre élégant du *théâtre Pigalle*, perdu depuis longtemps pour l'art dramatique, conviendrait.

Il voudrait aussi que l'on répandît l'idée théâtrale dans les milieux populaires, qui ne connaissent pratiquement que le cinéma, et pour cela que l'on se servît des comités d'entreprise fonctionnant dans les grandes firmes industrielles et commerciales. Il réclame une « politique » officielle du théâtre aménageant charges sociales, tarifs d'électricité, d'assurances et de charbon, taxes diverses, etc., permettant de mettre le coût des places à la portée de tous. Avec un répertoire de transition : Molière, Feydeau, Labiche, Maeterlinck, etc., il se fait fort d'amener rapidement au théâtre moderne une clientèle nombreuse et qui ne demande qu'à comprendre.

André Brûlé est également partisan d'un théâtre d'essai, car lui aussi s'inquiète de l'absence d'auteurs nouveaux. Il estime qu'à la condition d'avoir de bonnes pièces — donc un personnel écrivain étoffé — l'exploitation théâtrale est rentable, car le public marque un goût très vif pour la scène, bien plus qu'en 1938-1939 par exemple.

Comme Darcante, il demande que les taxes frappent seulement les bénéfices et non pas aussi les pertes, comme à présent. Il suggère une modification du droit d'auteur : très modéré jusqu'à ce que la pièce fasse ses frais ; beaucoup plus fort après le démarrage. Il s'élève contre les prétentions des vedettes qui exigent un pourcentage sur les recettes avec un minimum garanti, c'est-à-dire qui ne risquent que de gagner mais jamais de perdre. Il note que le goût du public se porte actuellement vers le spectacle gai.

Simone Berriau est partisane de l'augmentation du prix des places, avec la contre-partie de pièces de qualité servies par de grands acteurs. Pour *le Diable et le bon Dieu* elle a engagé 12 millions, une distribution éclatante et mis le fauteuil à 1.000 francs. Pour les pièces particulièrement lourdes elle ne voit d'autre solution qu'une subvention d'État.

A son avis le public est devenu beaucoup plus difficile à satisfaire qu'autrefois. Il se réserve, se documente, attend la presse parlée pour se décider.

Pour Jacques Hébertot le sort du théâtre tient avant tout à la qualité des œuvres. Dans ce domaine le style, la langue, la pensée sont plus importants, selon lui, que l'affabulation et la péripétie.

Il souhaiterait le retour à un « théâtre de troupe » et pour cela une politique de décentralisation théâtrale différente de celle actuellement pratiquée. Il estime que c'est au théâtre parisien d'assurer par des tournées régulières et fréquentes la diffusion en province des pièces modernes et de répertoire, car il dispose des meilleurs éléments en fait de comédiens, de metteurs en scène et de décorateurs.

Il réprouve enfin le théâtre « commercial » et, en ce qui le concerne, ne se soucie pas d'éliminer un large public pour ne conserver qu'une élite.

Selon André Barsacq il n'existe pas de formule de pièce, de signature ou de vedette : il faut une œuvre. Un comédien en renom peut servir un bon spectacle : il est impuissant à en « faire marcher » un médiocre.

Il remarque la difficulté des jeunes acteurs à s'adapter aux nécessités théâtrales. L'optique grossissante de la camera les a habitués à un jeu réfléchi, retenu, avec peu de gestes, ce qui donne à la scène une interprétation manquant parfois de puissance.

Lui aussi s'élève contre l'énormité et le mode de perception des taxes, car le plus souvent un succès ne sert qu'à « boucher un trou » précédent. A ce propos il souligne que le théâtre ne dispose pas d'une clientèle éprouvée et fidèle comme un commerçant ordinaire : une « création » est toujours un départ à zéro.

Il constate également l'orientation du public vers les pièces gaies — le succès du *Dindon* à la Comédie-Française est significatif — et estime que le succès d'Anouilh tient en partie à ce qu'il sait traiter le drame en farce.

Pour Georges Vitaly — dynamique animateur d'un théâtre de quatre-vingt-cinq places ! — le marasme actuel tient à l'excès de prudence des directeurs, qui se confinent en des pièces moyennes. Le public en sort désabusé et réticent pour l'avenir.

Pour son compte il recherche l'inédit ou le « repêchage » d'échecs injustifiés : *la Quadrature du cercle*, par exemple, jouée huit jours chez Dullin et un an à la Huchette.

Selon sa formule : spectacle = vie + 20 % de pulsations supplémentaires car, une fête doit être plus animée que l'existence quotidienne. Une mise en scène est un tableau cristallisé dans l'espace : du rythme et du mouvement dans la couleur.

Pour les taxes, il souligne ironiquement que le taux est le même à la Huchette, dont le « plafond » est de 35.000 francs, qu'au Châtelet, où il atteint 800.000 !

Pour l'assainissement du théâtre il réclame l'élimination des « commerçants » qui dirigent sans capacités réelles certaines salles, sous le couvert de directeurs patentés. Il souhaite aussi qu'un barrage limite l'invasion de pièces étrangères, qui achève d'enlever aux jeunes auteurs tout espoir d'être joués. Il fait grand crédit au public pour soutenir les entreprises animées par la foi et l'ardeur, car ce public est très averti et, s'il ne sait pas toujours analyser ses impressions, il « sent » vivement l'enthousiasme chez les autres.

Pour les tournées, élément important de l'exploitation théâtrale, il demande de fortes réductions sur les tarifs des chemins de fer, pour la troupe et les décors.

De ces avis concordants, de ces suggestions de gens de métier appelés à tenir chaque jour « la queue de la poêle », combien seront entendus, combien seront appliqués ?...

Marcel Lasseaux.

P. ALARY

UN RETOUR...

LUDMILLA PITOËFF

DANS « SURVIVRE »

DE MICHEL PHILIPPOT

AUX NOCTAMBULES





Sur la page de droite : *Ludmilla Pitoëff dans le rôle de Charlotte Brontë.* Ci-dessus : *un sourire et la mort de la romancière.*

Photographies Bernand.

On dira : « Ah! si vous aviez vu mourir Ludmilla Pitoëff dans Survivre... *Un souffle ouvre les lèvres ; les longues paupières cachent à demi les noires prunelles... La tête penche en arrière, fleur coupée. Et l'on dirait qu'une aube blanchit le front, sous les cheveux noirs strictement rangés de la puritaine passionnée...* »

« La puritaine passionnée est Charlotte Brontë, sœur d'Emily, et romancière de *Jane Eyre ;* celle qu'on croyait la plus grande, avant d'avoir bien pénétré le drame de Hurle-Vent. Charlotte, devenue Ludmilla autant que Ludmilla est devenue Charlotte...

» C'est le dernier épisode de la vie de Charlotte que nous conte, avec simplicité et délicatesse, M. Michel Philippot. L'auteur d'une pièce biographique ne peut pas nous cacher ses collaborateurs : le modèle lui-même, qui a souffert et pensé pour lui, et qui fournit le scénario et tout l'élément spirituel ; les biographes, ses prédécesseurs, qui ont essayé de dégager la vérité et de voir clair dans les cœurs. Mais l'agencement final, le parlé, une tonalité particulière restent à fixer. M. Philippot n'a pas commis la moindre faute. Je ne dis pas que *Survivre* éclabousse de génie, mais le tact et le talent y sont. »

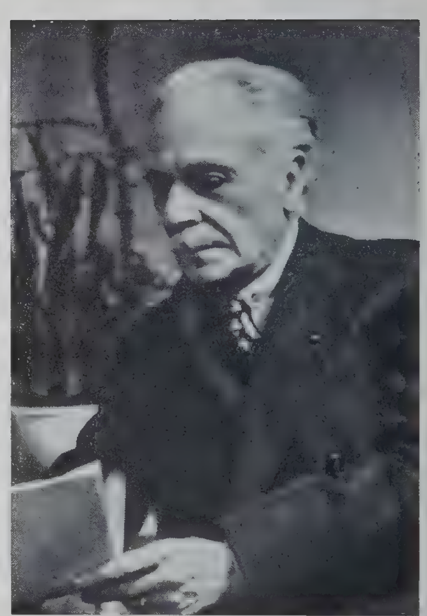
ROBERT KEMP.



... Pour qui les cloches sonnent-elles le glas ?

TROIS ADIEUX

A HENRI-RENÉ LENORMAND


Phot. Bernand.

Henri-René Lenormand est mort l'hiver dernier. Il nous a paru opportun de lui réserver cette page, au verso du portrait de Ludmilla Pitoëff, qui fit, ainsi que Marie Kalf, de brillantes créations dans plusieurs de ses pièces : le Temps est un songe, *à Genève en 1919,* les Ratés *et* le Mangeur de rêves, *au Théâtre des Arts dans les années 1920 et 1922, puis, en 1926, au même théâtre :* le Lâche, Mixture *et enfin* la Folle du ciel, *où « dans un rôle de mouette changée en femme, Ludmilla, selon les propres termes de l'auteur, atteignait l'extrême limite de l'humain et s'envolait à tire-d'aile vers l'impossible, vers l'absolu du rêve»* (Les Pitoëff *par H.-R. Lenormand - Édit. Odette Lieutier). De tous les drames créés par Pitoëff comme de tous ceux que montèrent Firmin Gémier et Gaston Baty, M. Paul Blanchart a fait de profondes analyses dans son livre,* le Théâtre de Lenormand (*Édit. « Masques »*), *dont le sous-titre un peu emphatique,* l'Apocalypse d'une société, *exprime bien cette « décadence d'un monde et d'une civilisation dont H.-R. Lenormand a été l'annonciateur lucide ». Sans doute son œuvre a-t-elle déjà vieilli... mais les drames de Lenormand n'en demeurent pas moins — au même titre que ceux d'Anouilh — « du vrai théâtre ». Nous avons demandé à M. René Bruyez, son ami, de rendre ici un bref hommage à l'homme.*

Le sourire de Lenormand — ce sourire d'une indulgence impitoyable qu'il dédiait, sans rancune, à ces critiques de bonne volonté qui donnèrent l'auteur du *Mangeur de rêves* pour un zélateur de Freud et, vingt-cinq ans plus tard, le poète-romancier d'*une Fille est une fille,* pour un écrivain réaliste (*sic*) — comment ne l'évoquerais-je pas avec une tristesse poignante ce sourire-là, que j'ai retrouvé sur son fin visage abîmé, jauni par l'ictère, le soir où nous nous sommes rencontrés pour la dernière fois ?... C'était à la Galerie Devêche, où Lenormand, à peine levé d'un mal dont un retour offensif allait, quelques mois plus tard, le terrasser, était venu prononcer, sur Maeterlinck, une conférence que je m'accuse publiquement d'avoir, pour une fois, assez mal écoutée. La pieuse précision de l'orateur exaltant, avec *Pelléas, Tintagilles, Seylisette,* des heures ineffables de notre commune jeunesse, la ferveur d'un convalescent prématurément sorti de son lit pour confesser, devant un auditoire tout ce qu'il y a de plus contemporain, un poète permanent, voilà qui, bien sûr, m'émouvait sans me surprendre. Mais, oserai-je le dire ? Comme aux premières séquences de ces films à chronologie inversée, si je percevais la voix, affaiblie mais tellement séduisante, du conférencier, c'est aux premières heures, c'est au merveilleux développement de sa carrière à lui que s'attardait ma mémoire. La conjoncture était complice : ne venais-je pas de lire le premier volume de ces prodigieuses *Confessions d'un auteur dramatique*, dont Lenormand nous confiait volontiers que l'ensemble — trois tomes — devait constituer l'essentiel de son message ?

Trois tomes... Hélas ! il n'en aura été composé que deux. Le second est impatiemment attendu par l'éditeur — et par nous. Mais, comme nous le rappelait naguère Mme Marie Kalf, l'admirable compagne du poète, c'est du troisième volume que René comptait faire la synthèse décisive de sa vie : celle d'une âme si anxieuse mais si lucide, si passionnément attirée par les gouffres mais exempte, si étrangement, du vertige.

René Bruyez.



Phot. Ph. de Flaugergues.

A SUZANNE DESPRÈS

Suzanne Desprès, qui fut la grande interprète d'Ibsen en France, est morte à Paris le 1er juillet 1951. Malade depuis plusieurs années, peut-être souffrait-elle encore davantage de se sentir oubliée, après une carrière brillante qui lui valut l'estime du monde entier. On sait qu'elle fut la femme de Lugné-Poe, qui l'avait fait débuter à l'Œuvre en 1894 dans *le Chariot de terre cuite*. C'est lui qui la forma et l'aida à choisir la voie du travail et de la persévérance. Durant toute sa vie d'actrice, en effet, en véritable héroïne d'Ibsen, elle lutta contre la facilité à laquelle ses grands succès en France, dans plusieurs pays d'Europe et aux deux Amériques auraient pu l'incliner. « Son talent, écrivait Zola, est fait de vérité et de tendresse. Elle donne la vie elle-même par l'admirable simplicité de son jeu... Mais sa douceur n'exclue ni la netteté, ni la force. »



Phot. Bernand.

A JULES BERRY

Jules Berry nous a quittés en avril 1951. Il est regrettable que sa mort n'ait guère pris dans la presse plus d'importance qu'un fait divers. Il est vrai que les acteurs sont vite oubliés, à moins qu'ils ne soient, par surcroît, de grands animateurs. Certaines générations ont bien gardé le souvenir de l'improvisateur éblouissant que fut Berry dans les grandes pièces d'Alfred Savoir *(la Huitième Femme de Barbe-Bleue, Lui, Banco, etc.)*, mais on aurait tendance à oublier que dans certains films, comme *le Jour se lève*, il se montra un très grand comédien, non plus seulement éblouissant, mais bouleversant. Quant à l'homme on n'a que trop fait étalage de sa passion : le jeu, qui fut une entrave à la pleine manifestation de son talent et le conduisit à une quasi-misère qu'il cacha dignement jusqu'à sa mort. On le voit ci-contre dans *Cabrioles*, une des dernières pièces qu'il joua à Paris.

MORT ET RENAISSANCE DU THÉÂTRE DE PROVINCE

LA province française fut de tout temps un foyer très actif d'art théâtral. Sous l'ancien régime, les grands seigneurs entretenaient sur leurs terres des comédiens à leur usage et à celui de leurs voisins. Des troupes nombreuses sillonnaient le pays, leurs chariots chargés de décors et d'oripeaux cahotant sur les mauvais chemins du roi, et donnaient la comédie : tantôt dans des châteaux dont les portes s'ouvraient volontiers devant eux ; tantôt dans de modestes granges où l'empressement populaire n'était pas moindre. Molière fit ainsi par monts et par vaux ses classes de comédien et d'auteur, dans l'équipe de l'*Illustre Théâtre*.

Plus tard, quand la structure de la France se fut modifiée, les collectivités locales se substituèrent aux nobles et tinrent à honneur d'héberger et d'entretenir des gens de théâtre, pour la précieuse distraction qu'ils apportaient à une vie qui n'en comportait guère.

Il en fut ainsi jusqu'aux toutes premières années du XXe siècle. En 1914 on comptait encore soixante-deux troupes permanentes, constituant le théâtre provincial proprement dit. A la fin de la seconde guerre mondiale, ce théâtre n'existait plus ! Il n'en subsistait que quelques rares scènes lyriques — *Grand Théâtre* de Bordeaux, *Capitole* de Toulouse, *Opéra* de Marseille, de Lyon, de Strasbourg, etc. — entretenues par les municipalités pour des considérations de prestige et en souvenir d'un glorieux passé. Seule, la tradition des troupes errantes s'était perpétuée sous la forme des « tournées », formule manifestement incomplète et insuffisante pour assurer une vie théâtrale effective et régulière à la province.

Que s'était-il donc passé dans les vingt années de l'entre-deux-guerres ? Ceci : les désordres monétaires, l'accroissement constant des charges de tous ordres, l'incertitude du lendemain bouleversèrent les budgets des collectivités qui soutenaient les troupes théâtrales sédentaires et les incitèrent à des mesures de prudence, d'économie. Certes, on ne ferma pas brutalement les portes des salles de spectacles — l'institution était trop vivace, avait des racines trop profondes dans la

société pour cela — mais on chercha une formule qui diminuât les frais sans sacrifier le principe. On crut l'avoir trouvée en « concédant » le théâtre à un directeur à qui l'on servait une subvention, évidemment moindre que ce que coûtait une gestion directe. C'était, en somme, demander au nouveau venu de « faire bonne chère avec peu d'argent » ; c'était aussi méconnaître un peu trop la nature humaine !

Rien moins que désireux « d'en être de sa poche », le concessionnaire s'arrangea de la subvention réduite pour vivre et pour assurer son bénéfice. Pour cela il rogna sur la qualité des spectacles, rechercha les succès parisiens où les femmes « comme il faut » ne pouvaient aller à cause du caractère volontiers licencieux de tels spectacles, et le public commença à bouder, provoquant une baisse de recettes qui aggrava la situation.

Mécontentes de la mauvaise tournure des affaires — ou peut-être secrètement désireuses de saisir cette occasion de nouvelles économies — les collectivités intéressées réduisirent leurs subventions, en manière de protestation et de représailles. C'était entrer dans un cercle vicieux qui aboutit à la fermeture successive des salles, transformées le plus souvent en cinémas. Celles qui subsistent par hasard ne sont plus guère que des corps sans âme, dépouillées des troupes qui leur donnaient vie et mouvement, et n'abritent plus que les tournées de passage. C'est le cas des célèbres *Célestins* de Lyon, par exemple.

Cette ruine du théâtre provincial, cependant si prospère et si ancré dans les mœurs, est passée à peu près inaperçue et n'a pas provoqué sur le moment de réactions de salut pour deux raisons principales : elle fut progressive et non pas brutale ; l'attention publique était alors trop violemment sollicitée par d'innombrables désordres monétaires, sociaux, politiques, puis par la menace extérieure pour s'arrêter à ce problème. Quand le feu est à la maison...

LES CENTRES DRAMATIQUES RÉGIONAUX

Prolongée tout naturellement par la mise en veilleuse générale de l'occupation, cette situation ne pouvait se perpétuer, car le théâtre tient une place traditionnelle trop importante dans le domaine culturel français pour que Paris puisse légitimement prétendre au monopole.

La formule mise en œuvre depuis la libération pour tenter de rendre vie au spectacle provincial a le mérite d'être neuve, hardie et féconde à ce qu'il semble.

Elle consiste à implanter au cœur spirituel des vieilles « provinces » d'autrefois des *centres dramatiques régionaux* permanents, ayant la charge culturelle d'un territoire pouvant couvrir plusieurs départements.

Il existe actuellement quatre organismes répondant à cette formule. Ce sont, par ordre d'ancienneté : le *Grenier de Toulouse*, la *Comédie de Saint-Etienne*, le *Centre dramatique de l'Est*, le *Centre dramatique de l'Ouest*. Nous verrons tout à l'heure le bilan de leurs activités, mais pour plus de clarté nous étudierons tout d'abord le mécanisme et le fonctionnement d'un « centre-type », dont tous ne sont que le reflet, à des variantes de détail près.

Le centre-type est un organisme provincial, doté d'une large autonomie, sous le contrôle et les directives de la *Direction générale des Arts et des Lettres*, dirigée par M. Jacques Jaujard, secondé par Mlle Jeanne Laurent pour les spectacles et la musique.

Le financement d'un centre-type est garanti par des subventions de l'État, des municipalités et des départements intéressés, auxquelles viennent s'adjoindre naturellement les recettes d'exploitation.

Ces subventions ont pour effet de permettre aux *centres dramatiques régionaux* d'accomplir leur mission essentielle de décentralisation artistique et culturelle en allant jouer jusque dans des bourgades ne possédant pas un public suffisant pour couvrir les frais du déplacement. Dans les villes et les localités d'une certaine importance, les recettes sont généralement assurées par une combinaison assez curieuse : les municipalités « achètent » à forfait et pour un nombre déterminé de représentations un spectacle choisi dans le répertoire et l'exploitent à leurs risques et périls. Les deux parties trouvent avantage à cette combinaison : la compagnie théâtrale, parce qu'elle y trouve un appréciable élément de stabilité d'exploitation; les municipalités, parce que l'opération se solde généralement par un bénéfice à leur profit.

Les *centres dramatiques régionaux* sont conçus sur un principe analogue à celui de la Comédie-Française, c'est-à-dire qu'ils sont constitués par une troupe permanente jouant un théâtre de répertoire. Ce répertoire, classique et moderne, est enrichi chaque année par un nombre variable de créations, trois ou quatre au minimum.

Le recrutement des comédiens tend à se faire de plus en plus sur le plan régional, avec le concours permanent ou occasionnel d'éléments venus de Paris ou d'ailleurs.

Avant la création de ces centres les comédiens formés dans les conservatoires de province étaient obligés d'aller tenter leur chance à Paris, foyer de toute activité théâtrale. Désormais ils peuvent espérer faire leur carrière sur place et dans des conditions de sécurité que ne connaissent pas leurs collègues de la capitale, tributaires de cachets ou de contrats aléatoires.

Cette liberté d'esprit de l'acteur assuré du lendemain par la stabilité de son emploi lui permet de mieux travailler ses rôles et d'être à la hauteur de sa tâche — s'il a en lui l'étoffe nécessaire, bien entendu.

Né dans la région, le comédien de province est plus près de son public que ne le seraient des professionnels d'autre origine ; partant, il sait tout naturellement accorder sa sensibilité à celle de ses auditeurs et leur rendre plus proche le texte qu'il est chargé de défendre devant eux.

Enfin — et cette considération est de poids — les troupes permanentes ainsi constituées forment rapidement des équipes homogènes, bien entraînées au jeu en commun qui permet des ensembles solides.

L'action décentralisatrice des centres ne s'exerce pas seulement envers le public et les comédiens, elle suscite et entretient beaucoup d'activités annexes : auteurs régionaux, adaptateurs, décorateurs, costumiers, techniciens divers dont la formation est indispensable à la bonne marche de l'entreprise. En effet, les troupes ne se déplacent — et elles se déplacent constamment — qu'avec armes et bagages, quelquefois par le train, mais le plus souvent en autocar. Appelées à jouer sur des scènes de dimensions extrêmement variables et bien souvent totalement dépourvues d'équipement, il leur faut des décorateurs intelligents, capables de combiner des décors pouvant s'adapter à tous les besoins par l'adjonction ou la suppression de feuilles mobiles, ainsi que des machinistes et des électriciens habiles pour planter, ajuster et éclairer ces décors dans le minimum de temps.

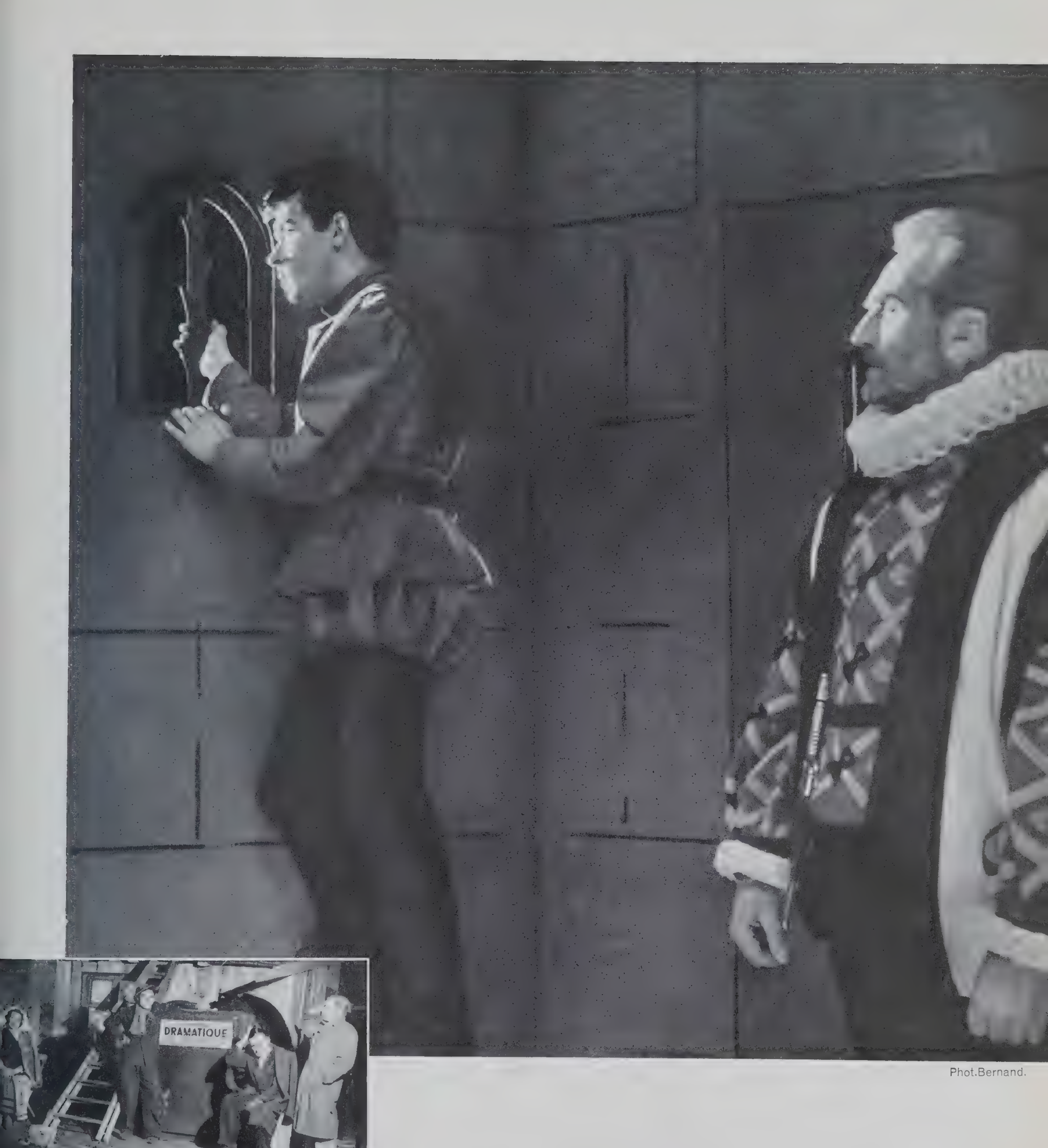
LEUR ACTIVITÉ

Le *Grenier de Toulouse* fut créé en 1945 sur l'initiative privée du très jeune comédien Maurice Sarrazin et fut transformé en organisme officiel en janvier 1949. Plus riche de foi que de moyens, le nouveau « directeur » parvint à monter *le Carthaginois*, de Plaute, que nul autre qu'un débutant n'aurait eu l'idée d'exhumer des manuels scolaires pour le rendre à la vie des planches. Sans doute fut-il guidé dans ce choix singulier par quelque obscur atavisme puisé aux sources profondes de son Languedoc natal, pétri de latinité. Quoi qu'il en soit, le public répondit à son attente et la pièce fut un succès, insuffisant malgré tout pour éviter de graves difficultés ultérieures. Maurice Sarrazin tint bon, cependant, et peu à peu fit son chemin. Ses compagnons, dont certains sont avec lui depuis la première heure, se nomment : Simone Turck, Simone Pascal, André Thorent, Pierre Mirat, Daniel Sorano — réputé le meilleur « Scapin » du moment — Gustave Lacoste, Louis Granville, Jean Bousquet, Maurice Germain et Claude Serval.

Depuis sa fondation, le *Grenier de Toulouse* a monté 30 pièces, donné 743 représentations — au 21 janvier 1951 — dans 121 villes de toutes sortes. Son territoire s'étend de Marseille à Bordeaux, avec Toulouse pour port d'attache. Son activité englobe également, de façon plus ou moins régulière il est vrai, l'Afrique du Nord, la Belgique, l'Allemagne et la Suisse. Sans oublier des tournées dans le Nord et dans l'Est de la France, par accord avec le *Centre dramatique de l'Est*.

Maurice Sarrazin estime pouvoir atteindre et dépasser les 180 représentations dans une année. Pour la campagne 1950-1951 il a mis à son actif trois créations : *la Mégère apprivoisée*, *le Dépit amoureux* — joués sur la scène de l'Athénée — et *Abraham*, spectacle-ballet de Fernand Chavannes, sur une musique de Delannoy et une chorégraphie de Janine Charrat. Cette dernière œuvre a été créée au Festival de Toulouse.

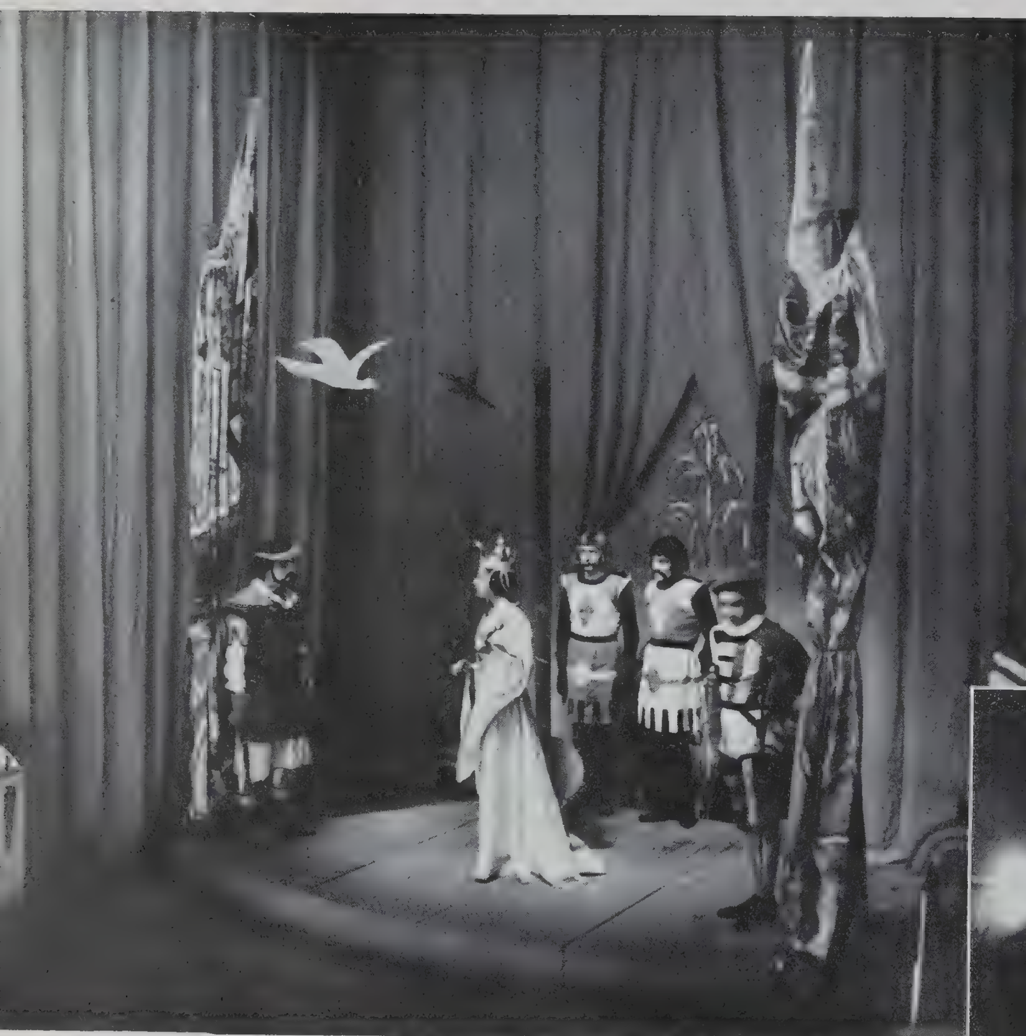
Par la réputation qu'il s'est acquise à juste titre aussi bien par son effort persévérant que par la qualité de ses spectacles, le *Grenier de Toulouse* est désormais assuré de faire des salles combles à peu près partout où il passe. A Casablanca, *la Guerre de Troie n'aura pas lieu* a dépassé 250.000 francs par représentation ; la tournée régionale d'*Eurydice* s'est soldée par une recette brute de 2.100.000 francs; enfin, *la Mégère apprivoisée* a battu le record des entrées au *Capitole*, malgré la redoutable concurrence des galas Karsenty, de Roberto Benzi, de l'Opéra-Comique et de la troupe wagnérienne allemande.



Phot.Bernand.

CENTRE DRAMATIQUE DE L'EST

Ci-dessus : *Pierre Viala et Vanderic dans* les Centaures, *de Max Campserveux, au théâtre de l'Athénée.* Ci-contre : *Les à-côtés de la vie des comédiens errants : J. Dufranne, Darbois, Vandéric, Y. Bureau dans les coulisses... en plein air d'un théâtre improvisé.*

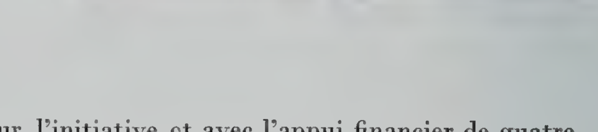


Phot. Bernand.

Ci-dessus : *Geneviève Baudry (la reine) et J.-P. Darras (Rosenberg) dans* Barberine, *d'Alfred de Musset.*

CENTRE DRAMATIQUE DE L'OUEST

Ci-dessous : *Jouvet retrouve l'œil inquisiteur du docteur Knock pour scruter les intentions d'Hubert Gignoux à l'égard de* l'École des femmes.



Le *Centre dramatique de l'Est* fut créé en 1947 sur l'initiative et avec l'appui financier de quatre villes : Colmar, Metz, Mulhouse et Strasbourg, auxquelles Haguenau vint se joindre ultérieurement. Son premier directeur fut Roland Piétri, à qui André Clavé succéda très rapidement.

Le siège de l'organisme se trouve provisoirement au *Théâtre Municipal* de Colmar, en attendant d'être transféré à Strasbourg lorsque la métropole alsacienne aura construit la salle qu'elle lui destine.

Édifié en 1902, le théâtre de Colmar fut entièrement modernisé par les Allemands entre 1940 et 1944. Il est confortable et possède une scène de 30 mètres de profondeur, bien équipée d'un « jeu d'orgues » pour les lumières et de 40 « perches » pour les toiles de fond. Il comporte également des ateliers où sont confectionnés les décors et les costumes.

Bien qu'il soit occupé en totalité par le *Centre*, ce théâtre accueille néanmoins les tournées de passage, plusieurs jours par semaine quelquefois, ce qui prouve par parenthèse que la formule des centres régionaux n'est pas exclusive des autres activités théâtrales qui peuvent s'exercer parallèlement à la sienne, à la façon dont le théâtre des boulevards coexiste avec la Comédie-Française.

Pour mieux s'adapter à sa tâche, conditionnée avant tout par les goûts, les préférences des spectateurs, le *Centre dramatique de l'Est* a été amené à envisager de scinder sa troupe en deux équipes : l'une qui se consacrerait aux grandes villes où règne une désaffection de plus en plus marquée à l'endroit des classiques, au profit de Sartre, Giraudoux, Anouilh, Feydeau, etc. ; l'autre qui travaillerait la campagne et les petites villes qui demandent au contraire des classiques et surtout des spectacles coupés : pièces en un acte avec intermèdes de danses et de chants.

En dehors des provinces alsaciennes et lorraines de son ressort, le *Centre* étend son champ d'action



COMÉDIE DE SAINT-ÉTIENNE

Vicissitudes du métier de comédien itinérant : avant d'entrer en scène il faut à la troupe de la Comédie de Saint-Etienne décharger les décors du car qui l'a amenée et les monter en sachant se passer au besoin de machinistes et d'électriciens.



hot. Bernand.

Phot. Lipnitzki.

LE GRENIER DE TOULOUSE

Molière y est souvent interprété. Ci-dessus : *une scène du* Dépit amoureux *au théâtre de l'Athénée.* Ci-contre : *Daniel Sorano dans* les Fourberies de Scapin.

A droite : *16 mars 1945, jour de sa fondation, le Grenier de Toulouse pose pour une photographie de famille dans un fiacre toulousain. Maurice Sarrazin, fouet en main, se prépare à conduire ses premiers compagnons de lutte vers un succès qui s'est affirmé depuis.*





A gauche : *comme aux grandes manœuvres, Maurice Sarrazin fait la « critique des opérations » à l'aide d'un magnétophone qui enregistre impitoyablement les erreurs.*

jusqu'en Bourgogne, en Champagne, en Franche-Comté : Dijon, Reims, Besançon, etc. Ses déplacements en Suisse et au Luxembourg sont également très fréquents.

Pour faciliter la formation d'un public fidèle, les dirigeants du *Centre* s'efforcent de provoquer ou de faciliter la création de *théâtre-clubs* analogues aux *ciné-clubs* et qui constituent des pépinières de propagandistes bénévoles et ardents à l'idée théâtrale.

La troupe permanente se compose d'Yves Bureau, Dominique Burgère, François Darbon, Dominique Destré, Jean Gosselin, Hélène Gerber, Charles Lavialle, Aloÿs Müller, Georges Pierre, Robert Porte, Paula Regier, Vandéric, Pierre Viala, Christian Chambrun, Julien Verdier. En représentations intermittentes, on peut citer : Françoise Adam, Yvette Étiévant, Michel Herbault, Éléonore Hirt, Marie Laurence, Jandeline, Geymond Vital, Janette Pico, Georges Garnier, etc.

Le répertoire comporte 24 pièces classiques de : Molière, Regnard, Racine, Musset, Marivaux, Beaumarchais, Shakespeare, Labiche, Corneille, Daudet et... Courteline ; 17 œuvres modernes de J.-F. Noël, Bernard Shaw, Passeur, Mauriac, Sherriff, Tristan Bernard, Anouilh, Salacrou, Dostoïevski, Ibsen, Tchékhov, Lorca, Claudel, Pirandello.

De plus, le *Centre dramatique de l'Est* a à son actif 9 créations, dont celle d'*un Homme de Dieu*, de Gabriel Marcel, qui fut depuis repris au moins deux fois à Paris; *Il est minuit, docteur Schweitzer*, de Gilbert Cesbron; et *les Centaures*, de Max Campserveux, qui furent joués à l'Athénée en mars 1951.

Mentionnons, en terminant, que le nombre de représentations est en progression régulière et rapide depuis la fondation : 81 pour la saison 1947-1948 ; 126 pour 1948-1949 ; 199 pour 1949-1950 ; 218 pour 1950-1951.

La *Comédie de Saint-Etienne* s'est installée dans la Loire en 1949, sur l'initiative de Jean Dasté et avec le soutien de l'État, du département et de la municipalité de la ville. Normalement, son siège aurait dû être à Grenoble, métropole de la région, mais la ville ne crut pas à l'époque devoir faire l'effort financier indispensable et « passa la main ».

A Saint-Étienne, la *Comédie* est l'hôte... de l'École des mines, dont le directeur mit à sa disposition un grenier de vastes dimensions où elle put aménager une scène pour les répétitions ainsi que des ateliers de décors et de costumes.

Dans la ville même, les représentations ont lieu au *Grand Théâtre de l'Eden*, dans diverses salles populaires ainsi que dans la salle Jeanne-d'Arc, où l'organisation *Culture et Jeunesse* réunit un public de scolaires et d'étudiants. A cette activité viennent s'ajouter des représentations en plein air à l'occasion des fêtes populaires.

Parmi les principales villes desservies plus ou moins régulièrement par la troupe on peut citer Firminy, Saint-Chamond, Rive-de-Gier, Montbrison, Roanne, Le Puy, Chambon-sur-Lignon, Lyon, Annecy, Grenoble, Villard-de-Lans, Clermont-Ferrand, Valence, Romans, Givors, Tournon, etc.

Deux sociétés des *Amis de la Comédie* se sont constituées à Saint-Étienne et à Firminy pour acheter des spectacles, servir la propagande, organiser des cours de diction et d'expression corporelle, des causeries, des lectures dramatiques, etc. Ces causeries forment d'ailleurs un élément important du programme de propagande que s'est tracé la *Comédie.*

Le répertoire comprend quelque 25 pièces de : Obey, Anouilh, Molière, Labiche, Cervantes, Musset, Tchékhov, Lescure, Synge, Marivaux, Copeau, Corneille, Lorca.

Il est joué par Jean Dasté, Françoise Bertin, Jeanne Girard, Guy Provost, Ludovic Revillod, Gaston Joly, Didier Béran, Catherine Dasté, Denise Provost, Pierre Mauduit, Bernard Floriet, René Laffergue, René Lesage, Raymond Dedieu.

Le *Centre dramatique de l'Ouest* est le dernier-né de la série, puisqu'il date de novembre 1949. Ses parrains... financiers sont l'État, la ville de Rennes et diverses municipalités de l'Ouest. Hubert Gignoux en est l'animateur.

Le réseau desservi régulièrement par ce centre couvre toute la Bretagne, remonte en Normandie jusqu'à Caen et redescend au Sud par Le Mans jusqu'à La Rochelle.

Le circuit principal, complété bien entendu par des circuits secondaires, part de Rennes et passe par Dinan, Granville, Coutances, Fougères, Vitré, Maure-de-Bretagne, Bécherel, Saint-Malo, Saint-Brieuc, Guingamp, Lannion, Morlaix, Brest, Quimper, Laval, Mayenne, La Guerche, Lamballe, Mamers. 134 représentations dans 53 villes en neuf mois.

Le répertoire, encore à ses débuts, comporte des pièces de : Labiche, Synge, Molière, Claudel, Musset, Marivaux, Shakespeare, etc.

LEUR ROLE SOCIAL ET CULTUREL

Bien qu'ils soient encore dans une certaine mesure en période de tâtonnements et que leur activité soit appelée à se développer et à s'étendre considérablement dans un proche avenir, les *centres* jouent déjà un rôle de premier plan dans la vie provinciale.

Ils ont réalisé une véritable décentralisation intellectuelle en portant « à domicile » le spectacle théâtral dans des localités qui n'en avaient jamais vu, pour qui cela restait et serait resté sans cette initiative un luxe inaccessible.

Ils ont déjà conquis et amené au théâtre des couches sociales toujours plus profondes et qui n'avaient jamais été travaillées : ouvriers et apprentis du bassin minier de Saint-Étienne, par exemple.

Ils ont provoqué un choc psychologique puissant, éveillé un intérêt sentimental que le scepticisme parisien aurait peut-être quelque peine à concevoir mais qui galvanise très sûrement les bonnes volontés pour aider par tous les moyens « leur » *centre dramatique*, considéré comme l'émanation directe de la province, le bien commun sur lequel chacun se doit de veiller jalousement. C'est ainsi que les municipalités, réticentes au départ, n'hésitent plus maintenant à voter les subventions, à acheter les spectacles, à faire les frais de causeries, de conférences, etc.

Dans certains cas l'action de ces organismes théâtraux s'est révélée avoir des conséquences très heureuses sur le plan national.

Il en est ainsi en Alsace, par exemple, où le *Centre dramatique de l'Est* s'est affirmé comme le moyen le plus efficace de substituer avec élégance la culture française à la culture allemande, de familiariser les Alsaciens avec notre langue, de lutter contre l'infiltration de troupes de répertoire germanique — toutes les grandes villes allemandes en entretiennent — qui déjà reviennent discrètement « offrir des spectacles » !

De son côté, le *Centre dramatique de l'Ouest* a exercé une action politique bienfaisante sur ce qu'on pourrait appeler « le malaise breton ». A la suite de manifestations violentes et pas toujours uniquement oratoires, nul n'ignore que la Bretagne estime ne pas jouir dans le cadre français de toute

la considération que mériteraient les lourds sacrifices consentis à la cause commune pendant deux guerres; qu'elle se plaint d'être tenue à l'écart, traitée en parente pauvre. La création du *Centre dramatique de l'Ouest* a répondu intelligemment à l'une au moins de ces objections : la Bretagne est désormais intégrée d'égale à égale au courant intellectuel français ; elle est une des premières à avoir bénéficié d'une mesure appelée à se généraliser dans l'avenir; des comédiens, des artistes bretons, comme le décorateur Le Moal, sont à la base de l'entreprise. Sans prétendre résoudre des problèmes qui le dépassent, le *Centre dramatique de l'Ouest* n'en exerce pas moins une action d'apaisement des susceptibilités fort utile et opportune.

LEUR AVENIR

Quel peut être l'avenir des *centres dramatiques régionaux ?* Il sera ce qu'il plaira aux pouvoirs publics... Seul, l'État a la capacité financière et l'autorité nécessaire pour étendre une mesure qui a fait ses preuves. L'appoint fourni par les collectivités est indispensable — comme nous l'avons vu, le *centre régional* est vite considéré comme la « propriété » de ceux qui lui consentent des sacrifices financiers et comme tel bénéficie d'une sollicitude agissante — mais l'impulsion et l'exemple doivent venir d'en haut.

Malheureusement pour l'art dramatique français et la culture intellectuelle provinciale, il ne semble pas que l'État soit disposé à fournir l'effort nécessaire. Le budget des arts représente à peine le millième du budget de la France et toutes les demandes de dépenses nouvelles se heurtent à des fins de non-recevoir, justifiées par des considérations de plus grande urgence dans d'autres domaines.

Pour se rendre compte cependant de l'importance que revêt le développement de la culture théâtrale dans toute société civilisée, il n'est besoin que de constater ce qui est fait chez nos voisins immédiats dans ce domaine.

En Allemagne, toutes les villes importantes sont dotées de théâtres de répertoire soutenus par les pouvoirs publics.

En Belgique — pays de 8 millions et demi d'habitants — le budget d'État consacré au théâtre dramatique est de 14 millions de francs belges, soit 98 millions de notre monnaie; soit encore environ le double des subventions accordées à l'ensemble de nos jeunes centres chargés d'assurer la renaissance théâtrale auprès d'un public provincial qui groupe — ne l'oublions pas — plus des sept huitièmes de nos 42 millions d'habitants.

L'Italie n'alloue pas moins de 270 millions de lires — 135 millions de francs — à ses compagnies théâtrales, telle la *Piccolo* de Milan qui nous a rendu visite récemment.

De son côté, la Hollande — 10 millions d'habitants — n'attribue pas moins de 350.000 florins, ou 35 millions de francs, à son théâtre dramatique.

Enfin, l'Angleterre dessine un mouvement qui sera d'une ampleur inusitée pour conjurer la crise culturelle ouverte par la disparition d'un mécénat privé qui assurait jusqu'ici la vie théâtrale anglaise suivant des traditions remontant à Shakespeare. Tout un jeu de détaxes et de subventions de l'État et des collectivités — 10.000 livres, soit 10 millions de francs, pour l'*Art Theatre* de Salisbury, par exemple — est en voie de réalisation dans le cadre d'un plan dont les bases ont été jetées en pleine guerre, tant le problème de la défense du patrimoine culturel avait paru urgent et nécessaire aux dirigeants anglais. Le roi lui-même aura solennellement posé cette année, au cours du Festival de Grande-Bretagne, la première pierre d'un théâtre national de répertoire, analogue à notre *Comédie-Française*... Le Parlement a voté un million de livres — 1 milliard de francs ! — pour la construction de la salle.

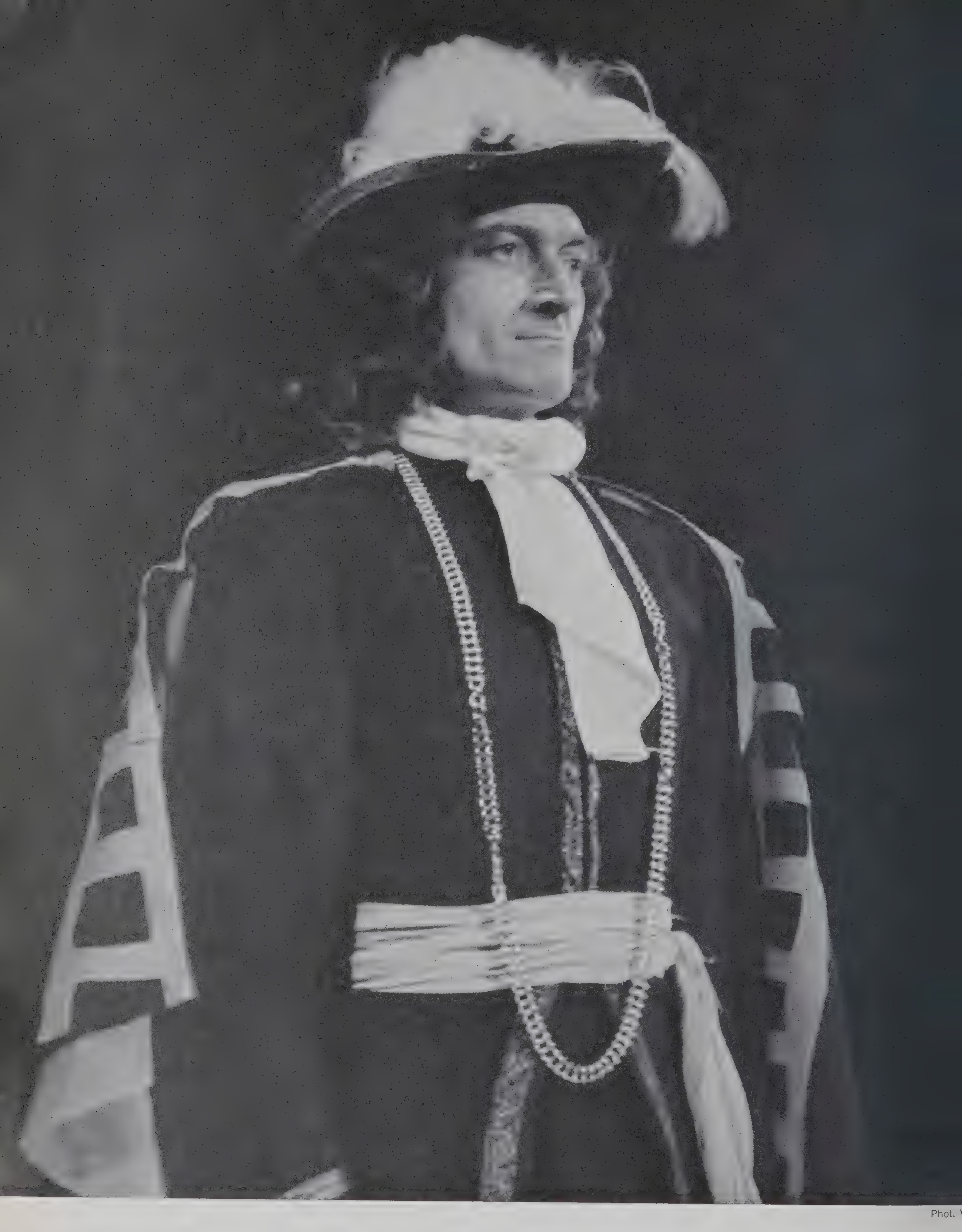
Sans envisager un programme aussi ambitieux, il serait de la plus réelle importance que nous complétions rapidement notre « infrastructure » théâtrale, si brillamment esquissée.

La mesure la plus urgente serait la création d'un *Centre dramatique du Nord*, prenant en charge des départements où la population est particulièrement dense et où les travailleurs étrangers abondent : Polonais notamment. Le théâtre servirait ici puissamment l'œuvre d'assimilation nécessaire.

Pour assurer comme il le conviendrait la renaissance du théâtre provincial français, il serait indispensable d'organiser sur l'ensemble du territoire un réseau d'une dizaine de *centres dramatiques régionaux*. A cette condition, mais à cette condition seulement, la province française participerait plus largement qu'à présent à la vie intellectuelle du pays et nos valeurs culturelles les plus représentatives de l'esprit national seraient préservées.

Le voudra-t-on ?

MARCEL LASSEAUX.



Phot. V

A AVIGNON

Jean Vilar, animateur des festivals depuis cinq ans, incarne ici le Grand Électeur dans le Prince de Hombourg, *pièce d'Heinrich von Kleist, jouée dans la cour du Palais des Papes pour la première fois cette année.*

LES FESTIVALS D'ART DRAMATIQUE EN PROVINCE

par Yves GANDON

Avignon

Et d'abord, qu'est-ce qu'un festival d'art dramatique, tel que nous le concevons aujourd'hui ? C'est un ensemble de représentations théâtrales données en plein air, généralement en été, dans une ville de province et, de préférence, une ville d'art, dont les monuments historiques offrent au metteur en scène des décors naturels. Dès avant la guerre des représentations de cet ordre eurent lieu notamment à Saintes et à Orange, mais dans des théâtres antiques, et elles étaient réservées en principe à la tragédie grecque. A Bussang, le théâtre du Peuple, de Maurice Pottecher, relevait d'une formule analogue, à cela près qu'une certaine tradition folklorique y était exclusivement à l'honneur. Mais ces précédents se distinguent de nos festivals actuels en ce qu'ils ne donnaient pas des cycles de représentations et que, Bussang excepté, ils ne se souciaient pas de créations véritables. Et le renom de Bussang, malgré les louables efforts de Maurice Pottecher, n'alla guère au delà des provinces de l'Est.

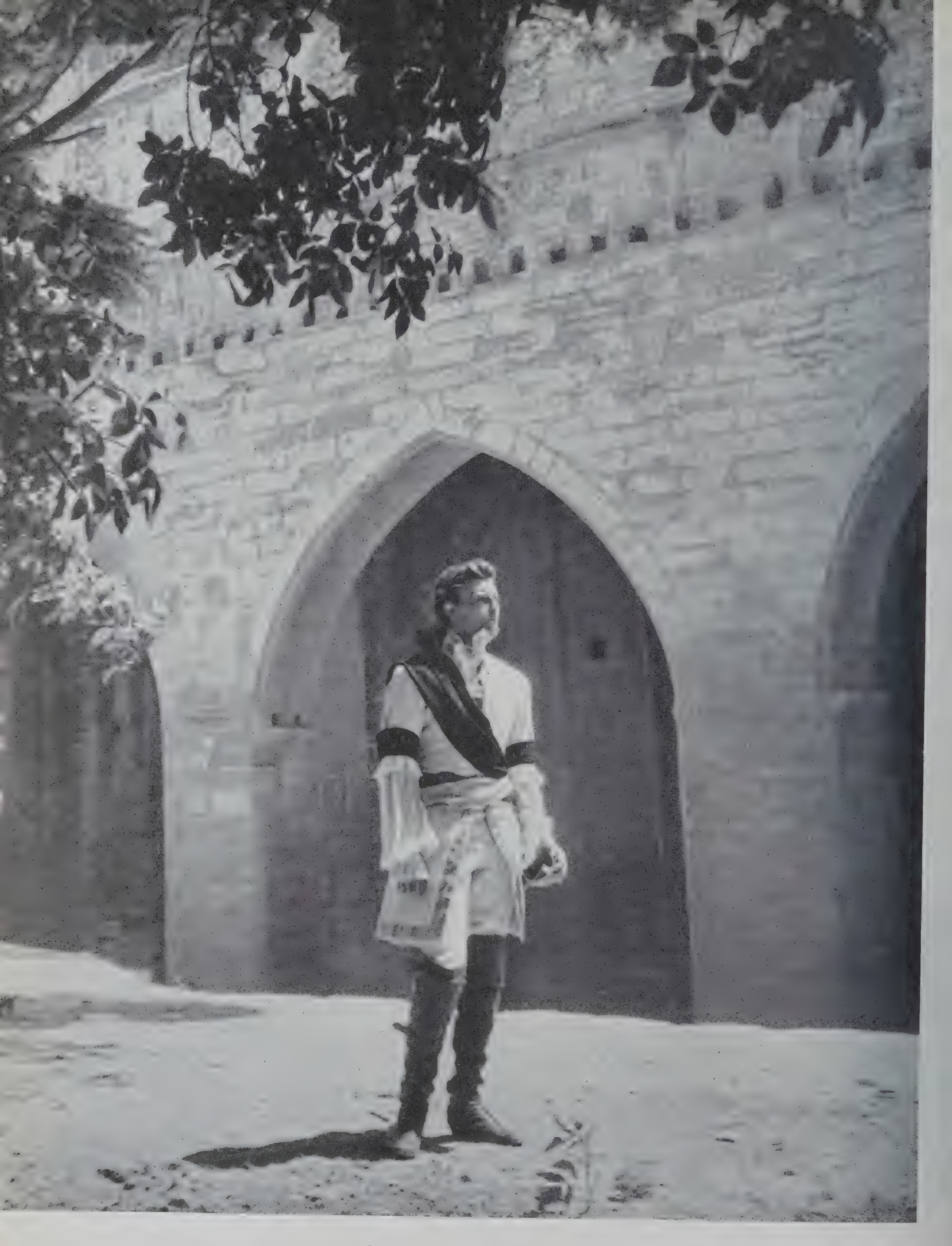
Le premier festival d'art dramatique à la mode d'aujourd'hui peut donc être légitimement imputé à Jean Vilar, qui, soutenu par la direction des Arts et des Lettres et le Cercle d'échanges artistiques internationaux, comprit en 1947 que le palais des Papes pouvait conférer à des manifestations théâtrales un éclat exceptionnel. L'acoustique de la cour d'honneur se révéla, aux premiers essais, une des plus pures qui fussent. Ses dimensions étaient assez vastes pour attirer un nombreux public. Quant au succès, il dépendrait naturellement du metteur en scène, de la qualité des pièces choisies et du soin apporté à leur présentation.

Cinq années ont passé. Un comité local ayant compris l'intérêt de son entreprise, Jean Vilar a monté en Avignon, et pour la première fois en France, des pièces françaises, anglaises, allemandes et italiennes. Aussi bien la réputation du festival, qui lui doit tout, n'est-elle plus à faire, et sa réussite, désormais, paraît-elle assurée.

Les pièces françaises créées au palais des Papes sont les suivantes : *l'Histoire de Tobie et de Sara*, de Paul Claudel, *la Terrasse de Midi*, de Maurice Clavel, *Schéhérazade*, de Jules Supervielle, *Pasiphaé*, d'Henry de Montherlant, *Œdipe*, d'André Gide, et *le Profanateur*, de Thierry Maulnier. Pièces évidemment inégales, et certaines d'entre elles ont pu légitimement prêter à de sévères critiques, l'éclat d'un nom, et de même son obscurité prometteuse, ne suffisant pas toujours à garantir l'excellence d'une œuvre.

Mais Jean Vilar a su parer le danger en mêlant aux créations françaises celles d'œuvres étrangères, encore inconnues en France, et des reprises opportunes. Shakespeare a été à l'honneur avec les deux *Richard* et *Henri IV:* l'Allemagne a eu sa part avec *la Mort de Danton*, de Georg Buchner, et *le Prince de Hombourg*, d'Heinrich von Kleist ; l'Italie a été représentée par *la Calandria*, du cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena. Citons pour mémoire qu'en 1948 l'Oxford University dramatic Society fut invitée à jouer en anglais *The Silent Woman*, de Ben Jonson. Enfin, depuis trois ans consécutivement, *le Cid*, de Pierre Corneille, est porté au programme de chaque festival.

Pour soutenir un effort de cette envergure Jean Vilar devait constituer une troupe de valeur, dont il avait la



LE PRINCE DE HOMBOURG

Gérard Philipe dans le rôle du Prince de Hombourg, condamné à mort par le Grand Électeur de Brandebourg pour avoir remporté la victoire de Fehrbellin en lui désobéissant. Dans la scène de lâcheté du Prince devant la mort, notamment, il fut bouleversant.



LE CID

Lorsqu'il monta *Cinna*, en 1947, Charles Dullin déplorait le manque de lyrisme des jeunes tragédiens. Quelle joie c'eût été pour lui de voir et d'entendre Gérard Philipe, à Avignon, si fougueux et si émouvant dans le rôle galvaudé de Rodrigue ! Qu'aurait-il eu à lui reprocher, ou même à lui indiquer ? Il était le lyrisme même.

A gauche : *Gérard Philipe (Rodrigue) agenouillé près de Françoise Spira (Chimène).*

Photographies Varda.



Monique Chaumette (à gauche) et Lucienne Lemarchand (à droite) dans la Calandria, *jouée pour la 1*re *fois dans le jardin d'Urbain V.*

Phot. Varda.

charge de surveiller l'homogénéité. Il y est parvenu en faisant appel, d'une part, à des artistes au talent éprouvé, tels que Béatrice Dussane, Germaine Montero, Hélène Gerber, Jean Davy, Henri Rollan, Michel Vitold, Roger Karl, Maurice Jacquemont, Jean-Paul Moulinot, d'autre part, à de jeunes comédiens animés de la même ardeur pour la cause commune : Raymond Hermantier, Silvia Montfort, Jeanne Moreau, Robert Hirsch, Françoise Spira, Jocris Meaulne, Nathalie Nerval. Il faut renoncer à les nommer tous, en soulignant que le Festival d'Avignon s'est mis hors de pair dès l'origine par la qualité de ses distributions.

Deux autres éléments devaient contribuer de façon décisive à faire triompher le festival avignonnais, le premier étant la recherche d'un style, obtenu par l'intime fusion de tous les composants du spectacle : utilisation des projecteurs, particulièrement importante lorsqu'il s'agit d'un vaste décor naturel, qui laisse de grands pans de nuit, rythme de l'action (le mouvement d'une action dramatique sera différent selon qu'elle est donnée dans une salle close ou en plein air), dosage des bruits à la cantonade et de l'accompagnement musical (Vilar est maître et profès en la matière). Encore restait-il à découvrir le décorateur et le costumier apte à seconder le metteur en scène par les prestiges de la couleur. Et le décor ne pouvant, en l'occurrence, être qu'allusif — quelques bannières oriflammes, par exemple, pour *le Cid* ou *le Prince de Hombourg* — il apparaissait que tout l'accent devait être mis sur le costume. Le peintre Léon Gischia l'a parfaitement compris. Pour lui comme pour Vilar « la perfection n'est atteinte que lorsque le spectacle dans son entier ne supporte plus ni changement de voix, ni déplacement de geste, ni substitution de couleur ». La formule est de son cru, et je n'en sais pas de plus adéquate. Pour en avoir respecté l'énoncé le Festival de 1951, avec *le Prince de Hombourg*, *le Cid* et *la Calandria*, a remporté tous les suffrages, renforcé qu'il était d'ailleurs par la magistrale interprétation de Gérard Philipe dans les deux premières pièces.

Yves Gandon.

EN MARGE DES SPECTACLES D'AVIGNON

Voici, de Léon Gischia et de Jean Leuvrais, acteur et musicien à la fois, quelques notes inspirées par cinq années de travail commun. Ces deux compagnons ont, à des titres différents, participé à nos recherches; chacun plus attentif à l'un (au moins) des problèmes importants qu'il nous était donné de résoudre en Avignon. Je délaisserai les nombreuses questions que nous ont constamment posées le ciel et les pierres sur la distribution ou l'architecture scénique; je tairai les exigences ou les tentations de ce lieu quant au choix de l'œuvre et à la mise en scène. Isolées du chœur, deux voix: celle lucide et condensée du peintre, celle sensible et mesurée du comédien, je vous invite à les entendre.

JEAN VILAR. *Juin 1951.*

LA VOIX DU PEINTRE...

Les termes « théâtre » et « spectacle » sont, ou plutôt devraient être, synonymes. Je veux dire que l'art dramatique s'adresse au cœur et à l'esprit *par l'intermédiaire des yeux* autant que par tout autre moyen. Le public ne s'y trompe pas qui dit couramment : aller au spectacle. Le théâtre est une cérémonie dont les comédiens sont les officiants et à laquelle participe le public. Le style d'un spectacle digne de ce nom doit être en quelque sorte « liturgique ».

Quand j'assiste à une représentation d'où le côté spectacle a été plus ou moins volontairement banni (disons, une pièce des boulevards), j'ai mauvaise conscience : je ne suis plus spectateur, mais « voyeur ». En Avignon nous jouons dans un décor *vrai* : les murs de la cour d'honneur, la vigne vierge du jardin. Il faut à tout prix que nos personnages « tiennent le coup ». Pas moyen de tricher ; la masse à peine visible mais toujours présente du château ne pardonne pas.

Le peintre se situe devant les tréteaux exactement comme il se situe devant sa toile. Les mêmes préoccupations l'animent. En fait le principe est le même, quelles que soient les exigences propres du théâtre et les solutions originales que comportent ces exigences.

Sur les tréteaux formes et couleurs représentatives d'un personnage sont en mouvement. Elles se déplacent dans un espace à trois dimensions, suivant un rythme qui, proprement réglé, doit avoir la rigueur et l'unité d'un mouvement musical. Ainsi le costume cesse d'être un déguisement. Il devient un élément essentiel du jeu dramatique, au même titre que le geste, la voix, la lumière, la musique... La perfection n'est atteinte que lorsque tous ces éléments, devenus inséparables, sont parvenus par un dépouillement progressif à leur maximum d'intensité.

On parle beaucoup, en notre temps, d'un divorce entre l'art et le public. Or, fait singulier, nombre de spectateurs, qui acceptent allégrement les spectacles d'Avignon, sont déconcertés si de tels spectacles leur sont offerts transposés dans le cadre d'une toile. (Nous en avons eu la preuve en Avignon même.) Où est donc le divorce ? N'est-il pas entre le public et lui-même ?

Les peintres ont beaucoup à attendre de Jean Vilar et Jean Vilar a beaucoup à attendre des peintres. Des spectacles tels que ceux d'Avignon peuvent et *doivent* être pour les peintres de ma génération ce qu'ont été, par exemple, les Ballets Russes pour nos aînés.

LÉON GISCHIA.

...CELLE DU COMÉDIEN MUSICIEN

Tous les ans, les représentations d'Avignon sont des fêtes où la musique ouvre le feu, marque le rythme, s'efface ou intervient subtilement dans les déroulements divers des actions dramatiques. Elle doit aussi évoquer fréquemment quelque décor absent ou volontairement imprécis.

Si le jardin de *Tobie et Sara* était plein de musique, ombres douces et chantantes, murailles soudain illuminées réfléchissant des sonneries de gloire, les plaintes de Sara et les orages divins, le sévère théâtre municipal refusait à *la Terrasse de Midi* les sortilèges sonores, laissant le texte de Clavel seul et dépouillé même de tous les bruitages habituels.

Sans rompre le style si exigeant de la chronique shakespearienne, la musique accompagnait, en revanche, la charmante entrée de la petite reine de *Richard II*, imposait son rythme lourd et grave au convoi funèbre de Richard, après avoir rythmé d'une guitare obsédante les dernières méditations du roi fou. Dans *Henri IV*, certaines mélopées et stridences tentaient de créer le décor exotique d'une Écosse barbare.

Comme il tient à le faire avec de jeunes auteurs ou traducteurs : Clavel, Thierry Maulnier, Adamov, Michel Arnaud ou Jean Curtis, de jeunes peintres : Pignon, Mario Prassino, par exemple, Jean Vilar s'adresse à de jeunes compositeurs : Gaston Litaize pour *Richard II* et *Tobie et Sara*, Georges Delerue pour *la Mort de Danton*, Jacques Besse pour *Henri IV* et *la Calandria*, et Maurice Jarre pour *le Prince de Hombourg*. Il met à leur disposition, fait rare aujourd'hui, un orchestre réduit aux éléments essentiels et les charge de s'occuper entièrement de l'étude et des répétitions de leur œuvre jusqu'à la représentation, où ils la dirigent. Ainsi le compositeur est non seulement le chef d'orchestre, mais aussi le régisseur et l'administrateur de ses œuvres.

Mais Vilar n'oublie pas les grands aînés. Il a confié à Darius Milhaud le soin de composer la musique de scène de la *Schéhérazade* de Supervielle et aux violons ressuscités de Corelli celui de précéder les vers de Corneille ou de relier les actes. *Le Cid* exige peut-être les rythmes exacts de ces harmonies anciennes. Par contre, l'*Œdipe* de Gide refusait la musique instrumentale.

Et toutes ces musiques, tout en servant les œuvres dramatiques que Jean Vilar a choisi d'illustrer, ne pourraient nulle part ailleurs sonner mieux que dans les cours et les jardins d'Avignon, où l'acoustique est « l'une des plus pures du monde ».

JEAN LEUVRAIS.

Arras et Perpignan

Les lauriers d'Avignon devaient porter d'autre villes à une précieuse émulation. Arras et Perpignan sont donc entrées dans la carrière. Arras avait trouvé le prétexte de célébrer le septième centenaire d'Adam de la Halle, ce qui n'engageait pas l'avenir. Une veillée poétique dans le cadre intime de la cour du Puits, avec récitation de cinquante-quatre poètes, de Ronsard à Claudel, puis, dans la cour d'honneur du palais Saint-Vaast, *le Sicilien ou l'Amour peintre* et *André del Sarto*, enfin le tumultueux spectacle de *la Foire de la Saint-Barthélemy*, de Ben Jonson, devant la façade illuminée de l'hôtel de ville, tel y fut le programme de ces très intelligents comédiens qui s'appellent Catherine Toth et André Reybaz, à la tête de leur compagnie, « le Myrmidon ». Le dernier spectacle fut le plus goûté. Souhaitons que la ville d'Arras ne s'arrête pas en si bon chemin.

A Perpignan le palais des rois de Majorque offre à un festival d'art dramatique le cadre architectural nécessaire : force et grâce. M. André Var y a présenté une farce un peu poussée, *la Parade de Bolosa*, tirée de Cervantes par MM. Pierre Quet et Pierre Darbon, *Richard III*, dans l'adaptation d'André Obey, et une pièce nouvelle, *le Poids du miracle*, mystère d'Yvon Belaval. La troupe comprenait des acteurs de premier ordre, comme Tony Taffin, Pierre Mondy et surtout Mlle Louise Conte, mais M. André Var ne possède pas encore, comme Jean Vilar, la pleine maîtrise de son instrument. On souhaite cependant qu'il puisse renouveler l'expérience, étant entendu que le festival d'Avignon demeure comme un modèle difficile non seulement à surpasser, mais même à égaler.

Yves Gandon.



A Perpignan, André Var présente Richard III, *de Shakespeare, dans le palais des rois de Majorque.*

Phot. R. Ponthus.

Jean Hervé, l'animateur de la Chorégie, dans le rôle d'Antoine.

LA CHORÉGIE D'ORANGE

ANTOINE ET CLÉOPATRE

ADAPTATION DE PHILIPPE SOUPAULT

Après la cour d'honneur du palais des Papes, voici le grand mur d'Orange et, ombres vivantes offertes au ciel de Provence, des milliers de spectateurs juchés sur les gradins...

» On imagine malgré soi quelque grand mouvement animant ceux qui ont mission pour quelques soirs d'incarner le théâtre dans ce lieu auguste. Et de fait, ils ont choisi de faire revivre les grandes ombres d'Antoine, de Cléopâtre, de César Octave, de Sextius Pompée. Ils ont voulu que Shakespeare nous redise l'éclatant destin d'une femme prise à son propre piège d'amour et changeant peut-être la face du monde.

» Le projet était beau. Il pouvait atteindre au merveilleux. Mais nous n'avons pas eu le sentiment d'assister à sa complète réalisation ; quelque chose de lent, de décousu nous en a empêché. L'adaptation de Philippe Soupault, peu faite pour la voix, n'atteignait ni au pathétique ni à la poésie. La musique et la présence de l'orchestre entre la scène et nous ralentissaient l'action. Les costumes, enfin, soulignaient un manque de parti pris esthétique qui découpait la tragédie en morceaux de bravoure. »

J.-B. Jeener.

Ci-dessous : *France Delahalle dans le rôle de Charmion. Les autres interprètes étaient Maurice Escande, Jean Marchat, Louis Arbessier et Jacqueline Morane.*



Photographies Agip.



TOURNÉES FRANÇAISES A L'ÉTRANGER

RÉPERTOIRE ÉVENTAIL ET COMÉDIENS DRAPEAUX

PAR CLAUDE BRULÉ

LOUIS JOUVET, Jean-Louis Barrault, Maurice Lehmann, Vera Korène, Marie Bell, Marcel Karsenty et Pierre-Aimé Touchard, administrateur général de la Comédie-Française, affirment violemment leur accord : rien n'est plus délicat, difficile, périlleux, décourageant même, à certains égards, que la préparation et la conduite d'une grande tournée nationale à l'étranger.

Mais rien non plus n'offre une meilleure griserie. A l'enchantement traditionnel qui illumine l'univers théâtral et transfigure la scène la plus modeste et l'acteur le moins habile en éléments d'un rite sacré s'ajoute en effet l'exaltation inséparable d'une noble et dure mission : celle de défendre, par la voix d'Andromaque, de Sylvia, de Doña Prouhèze ou d'Isabelle, le prestige de notre répertoire dramatique.

Défense et illustration d'autant plus hérissées de dangers (beaux dangers !) que nos amis lointains se déclarent plus impatients et attentifs.

Tous les témoignages, en effet, concordent sur la qualité même de cette attente et sur l'émouvante exigence que découvrent chaque fois, à l'atterrissage ou au débarquement, les acteurs français en tournée hors de France.

Alors que certains théâtres parisiens se livrent encore à la sottise, et non des moindres, soyons heureux que les spectateurs étrangers espèrent d'abord de nous une leçon de style et de ferveur...

CAMIONS TROP HAUTS ET BEAUX NAVIRES

Il faut compter au moins six mois de travail pour assurer la réussite purement technique d'une grande tournée.

Le puzzle extraordinaire que composent la question des dates à retenir, le problème des transports par rail, bateau ou avion, et mille autres points de détail à résoudre exige une minutieuse organisation et un délai fort long pour être vraiment (et sérieusement) déchiffré.

Le moindre oubli peut ruiner des mois entiers d'efforts : ainsi cette tournée qui fut retardée d'une

A gauche : *En 1890, au Brésil, à Sao Paulo, Mme Sarah Bernhardt avec sa troupe part pour la chasse dans un train spécial mis à sa disposition.*



Un départ en autocar de la troupe de Vera Korène, lors de la tournée en Proche-Orient qu'elle fit cet hiver. On reconnaît également, de gauche à droite, MM. Escande et Donneaud, Mmes Clarisse Deudon, Nathalie Nerval et Annie Gaillard.

semaine dans ses voyages et ridiculisée avant ses représentations mêmes parce que son administrateur avait mal calculé le chargement de ses camions de décors. Dès qu'il fallut s'engager sous un pont, les chauffeurs s'aperçurent avec désespoir que les décors débordaient de 30 centimètres la hauteur maximum de passage ! On dut rebrousser chemin et décider un nouvel itinéraire de transport, plus long de 800 kilomètres. Une fortune en frais d'essence, sept recettes importantes et le prestige des organisateurs furent perdus dans l'aventure.

Une fois commencée, la tournée, comme un beau navire, est sans cesse l'objet de mille et un soins prodigieusement scrupuleux. Soutenue ou non par la direction des Relations culturelles, qui offre l'appui officiel du Quai d'Orsay à quelques prestigieux élus, cette ambassade itinérante que constitue chaque tournée théâtrale doit en effet rechercher sans cesse une double réussite : artistique et psychologique. A aucun prix ce groupe de comédiens-drapeaux ne doit se dissocier et amoindrir par là le capital français à l'étranger. Souvenons-nous que les publics d'Amérique du Sud, en particulier, se déclarèrent bien aussi enthousiasmés par la fraternité qui cimentait la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, de passage chez eux, que par la beauté même des spectacles présentés.

Double victoire qui n'a pas de prix.

QUATRE VOYAGEURS INFATIGABLES
MOLIÈRE, RACINE, CLAUDEL ET GIRAUDOUX

Le retour du *Florida*, ayant à son bord la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, et, quelques jours plus tard, celui du « Constellation » qui revenait de Copacabana avec François Périer et ses camarades de *Bobosse* marquèrent la fin des grandes tournées 1949-1950. Mais leur succès et leur influence furent si décisifs qu'on parle encore d'elles aujourd'hui, en France, comme si elles étaient restées...

Au début de l'automne 1950 la première grande tournée de la nouvelle saison fut celle que conduisirent en Moyen-Orient deux sociétaires vedettes du Théâtre-Français : Vera Korène et Maurice Escande.

Aux pays où s'inscrivirent la vie et la mort de trois pathétiques « vaincus » raciniens : Bajazet, Mithridate et Bérénice la mal-aimée les représentations remportèrent un émouvant succès. De retour à Paris, où ils assistèrent le jour même de leur arrivée à l'assemblée générale des sociétaires, les deux comédiens relatèrent avec un tel enthousiasme leur beau voyage méditerranéen qu'ils furent amicalement surnommés « les deux Homère ».
« Et pour revenir, conclut Maurice Escande, nous avons pris la route d'Ulysse : sinueuse et enchantée ! »

Renonçant, de son côté, à ce ciel et à cette lumière grecs que son ami Jean Giraudoux lui avait si souvent offerts, c'est pour l'Amérique du Nord que s'embarqua, fin février, Louis Jouvet. Invité officiellement par l'A. N. T. A. (American National Theatre Association), il présenta au Canada et aux États-Unis cette *École des femmes* qui révéla au public de l'entre-deux-guerres un décorateur inconnu promis à la gloire, Christian Bérard, et un auteur glorieux restitué à sa jeunesse méconnue : Molière. Agnès, comme à la reprise de 1945, était Dominique « Minou » Blanchar, qui avait réussi dans ce rôle de merveilleux débuts à la scène.

Le départ de Paris manqua malheureusement de cette habituelle gaîté qui transforme en fête la première étape d'une grande tournée.

Jouvet, au plus fort des difficultés qui l'opposaient à Henri-Georges Clouzot et à Graham Greene pour la création de son prochain spectacle : *la Puissance et la Gloire*, montrait un visage parfaitement glacial.

A la dernière minute, l'arrivée sur le quai de Pierre Blanchar, venu embrasser « encore une fois » sa fille, sauva la situation et rétablit une atmosphère heureuse d'amitié.

Sur l'*Ile-de-France* Jouvet organisa deux répétitions par jour : souci d'ultime mise au point et, avant tout, impossibilité chez lui de vivre vingt-quatre heures sans nourriture dramatique. Lorsque la compagnie débarqua en Amérique chaque mot, chaque virgule de la pièce luisait de son vrai éclat, délivrée des scories si promptes à la ternir. De ville en ville le triomphe s'accentua.

Moins célèbre, la veille encore, que Jean-Paul Sartre ou Marcel Pagnol, Molière devint en quelques jours le plus important des maîtres français vivants, et le mieux aimé.

Un brutal enrouement de Louis Jouvet faillit pourtant compromettre les représentations prévues à New-York. Mais quatre petites pilules vertes apportées en grand mystère par un vieux pharmacien lyonnais de Manhattan rendirent au comédien la voix méchante et pitoyable d'Arnolphe, secouée de longs rires silencieux, crispée de peur et de désir, étranglée enfin par de grotesques hoquets désespérés...

COCKTAILS CONTINGENTÉS POUR CAUSE DE TRIOMPHE

Fin février Maurice Lehmann, directeur du Châtelet, conduisit en Égypte une grande tournée constellée de vedettes : Jeanne Boitel, Jacqueline Porel, Marguerite Deval, Maurice Escande, Alfred Adam et Jean-Pierre Aumont. Au répertoire : *Andromaque*, *Cyrano de Bergerac*, *le Voyageur sans bagages*, *le Sexe faible* et *l'Homme de joie*.

Deux quadrimoteurs et un cargo spécial furent nécessaires pour le transport de la troupe et des 30 tonnes de matériel. Dès l'arrivée au Caire, une réponse de Marguerite Deval fit rapidement le tour des salons et remporta le premier succès de la tournée :

— Je n'ai jamais vu tant de malles, ni si énormes ! s'exclamait devant elle un témoin du débarquement. Et quelle pièce allez-vous jouer ?

— *Le Voyageur sans bagages*...

Pourtant c'est au milieu même d'une période de tension diplomatique avec la France que les acteurs de



Ci-dessus : *Louis Jouvet et Dominique Blanchar partant pour les États-Unis et le Canada.* Ci-dessous : *Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault vont s'embarquer pour l'Amérique du Sud.*



Maurice Lehmann débutèrent en Égypte. A Paris, sur la foi d'informations violemment tendancieuses, on craignit quelques heures que les spectacles prévus au Caire et à Alexandrie ne fussent annulés et renvoyés à des jours moins dramatiques.

Les premiers télégrammes postés des bords du Nil dissipèrent en un éclair ces amicales inquiétudes. L'accueil du public dépassait toutes les espérances. Lorsque Escande-Cyrano termina la tirade du nez, une énorme ovation : « bis ! bis ! » jaillit de la salle et interrompit le déroulement de la pièce. Il fallut que le comédien, très ému, s'approchât de la rampe, saluât et expliquât longuement par gestes l'impossibilité de bisser la tirade !

Quelques jours plus tard les réceptions et les cocktails en l'honneur de la troupe se multipliaient à un rythme périlleux, Maurice Lehmann, ravi, dut afficher cette note au tableau de service :

« Je demande énergiquement à tous les membres de la tournée de ne pas accepter plus de deux invitations par jour. Qu'ils me pardonnent de leur imposer ce sacrifice, leur triomphe en est seul responsable. »

A la même époque Marie Bell, sociétaire honoraire du Théâtre-Français, consacrait une longue tournée européenne à son plus cher succès : *le Soulier de satin.*

Le nombre et la complexité des décors, l'ampleur des moyens techniques nécessaires à la représentation, le foisonnement ruineux des petits rôles, tout semblait interdire, à tout le moins compromettre la réussite d'une telle entreprise. Mais la patience obstinée de la célèbre tragédienne fit fondre les obstacles l'un après l'autre, comme dérisoires barrières de cire : *le Soulier de satin* parcourut victorieusement 14.000 kilomètres et traversa sept capitales avant de regagner, fragile mais intact, la grande scène où il était né et d'où il était parti.

CUISSOT DE RENNE AUX GROSEILLES

Au printemps, sous la direction de Jean Meyer, à qui l'administrateur général avait protocolairement délégué partie de ses pouvoirs, la Comédie-Française déplaça une importante fraction de sa troupe en Scandinavie.

Cette tournée — pour laquelle la direction des Monnaies avait spécialement frappé une médaille commémorative — permit de rassembler d'extraordinaires témoignages d'amitié envers notre pays. Louis Seigner, qui rapporta du voyage 1.000 mètres de film en couleurs, avoua de toute sa carrière n'avoir jamais partagé plus merveilleux accueil.

Les moindres détails, en effet, avaient été prévus par nos amis danois, suédois, norvégiens et finlandais : c'est ainsi qu'à chaque repas des petits pains « à la française », inconnus en Scandinavie, étaient cuits à l'intention des comédiens de Molière ! Il est juste de dire que la cuisine régionale, même accompagnée de ces petits pains français, surprit d'abord nos compatriotes. Mais Robert Manuel et



Valentine Tessier et Jean Marais (tournée Karsenty) partant pour jouer Chéri, *de Colette, dans les grandes capitales européennes.*

Jeanne Moreau s'accoutumèrent très vite, avec d'authentiques délices, au fameux gigot de renne à la confiture de groseille. Et l'aquavit, la terrifiante eau-de-vie des bûcherons caréliens, groupa elle aussi de fervents amateurs...

La tournée ne fut qu'un long émerveillement. Dans chaque ville de l'itinéraire les maires offrirent aux actrices de raiissimes écharpes tricolores brodées avec tendresse ; les acteurs, de leur côté, revinrent à Paris munis d'innombrables cadeaux, de la pipe en bouleau polaire aux moufles énormes en fourrure d'ours.

Les souverains eux-mêmes prenaient la tête de cet unanime enthousiasme. Un camion de décors s'étant malencontreusement embourbé, Jean Meyer demanda à être reçu par le roi de Norvège, qui devait assister à la représentation, et s'excusa du retard impardonnable dont allait souffrir le spectacle.

— N'ayez aucune inquiétude, répondit le roi. Prévenez-nous par téléphone lorsque vous serez prêts ! En attendant, la reine et moi allons expliquer la pièce à nos enfants. Bonne chance, monsieur !

De Finlande, enfin, les comédiens-français rapportèrent la preuve la plus émouvante et la moins contestable du prestige de notre pays.

Arrivant au Grand Théâtre pour leurs débuts à Helsinki, ils aperçurent, alignées dans un immense garage attenant à l'entrée des artistes, d'innombrables paires de skis : les skis des paysans et des bûcherons finlandais, qui avaient appris, au fond de leurs forêts, la venue de nos comédiens et s'étaient imposé 100 ou 200 kilomètres de voyage, en plein hiver, pour s'enchanter à Helsinki de ce langage lointain, inconnu, indéchiffrable, mais fraternel.

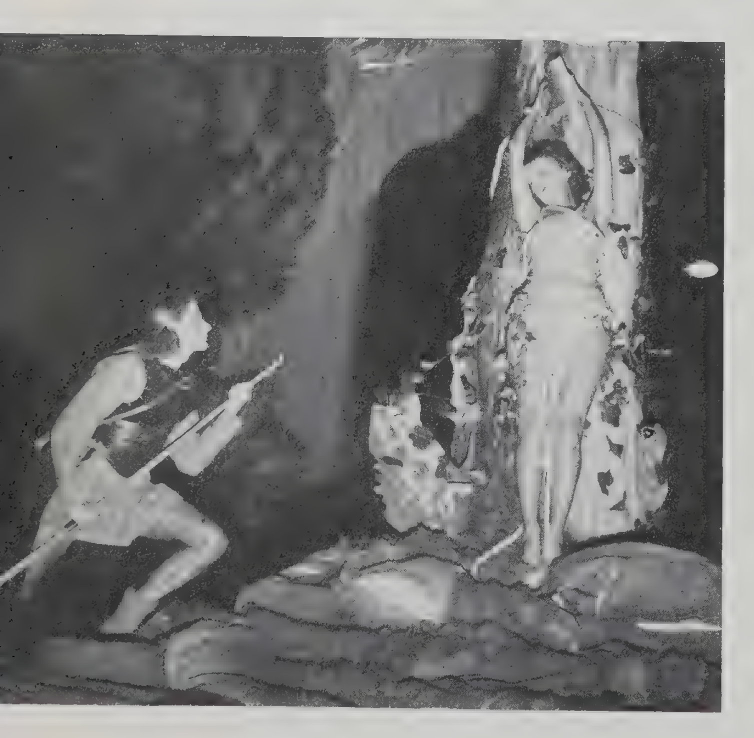
CLAUDE BRULÉ.

Deux grandes tournées françaises sont parties cette année pour l'Amérique du Sud : celle de Claude Dauphin, avec Brigitte Auber et Jacqueline Porel, et celle de la compagnie Grenier-Hussenot, avec Yves Robert, les frères Jacques et le mime Marcel Marceau. Le merveilleux accueil de tradition en Amérique latine leur fut partout réservé. Les premiers télégrammes reçus de Rio se résumaient en trois mots : « Paradis - Triomphe - Bonheur. »

C. B.

Photographies Agip.

Vera Korène dans le rôle de saint Sébastien.



Jacques François (Sanaé, chef des archers) et Vera Korène (Sébastien).
Photographies Giancolombo.

LE MARTYRE DE S[t] SEBASTIEN

DE GABRIELE D'ANNUNZIO ET CLAUDE DEBUSSY
à la Scala de Milan.

TRENTE artistes français ont participé, à la Scala de Milan, à la reprise éclatante du *Martyre de saint Sébastien*, qui a coïncidé avec le quarantième anniversaire de la création de l'œuvre à Paris, en mai 1911. Vera Korène — dans le rôle de Sébastien — Henriette Barreau et Jean Davy, de la Comédie-Française, Janine Micheau et Hélène Bouvier, de l'Opéra, et tous leurs camarades ont donné une interprétation vibrante et homogène du « mystère », que d'Annunzio écrivit en vers octosyllabiques français pour « mériter le droit de cité dans la douce France des poètes » et pour lequel Claude Debussy composa un admirable commentaire musical. L'ouvrage a été représenté dans sa version scénique intégrale en cinq actes, mis en scène par Bronislav Horovicz, dans des décors de Nicolas Benois. La partition de Debussy était exécutée par l'orchestre et les chœurs de la Scala, sous la direction du maestro Victor de Sabata.

JEAN DE RIGAULT.

DRAMES LYRIQUES

MUSIQUE ET DRAME

Après trois siècles et demi d'une vie riche en chefs-d'œuvre, l'existence même d'un théâtre musical contemporain devient problématique. On veut en voir les motifs dans les énormes difficultés matérielles de la scène lyrique, dans la concurrence du film musical, dans les conventions du genre ou dans le temps appuyé du drame lyrique, trop lent pour une époque au rythme effréné. Raisons superficielles — au moins pour ce qui est de la désaffection des *créateurs* pour la musique théâtrale — parce que extra-musicales, étrangères à ce qui est l'essentiel de l'ordre musical et de l'ordre dramatique confrontés tout au long d'une partition d'opéra.

Une œuvre musicalement valable peut-elle être *aussi* du bon théâtre, et *vice-versa?* Question dont nous sommes plus conscients depuis que le temps est devenu le problème central de la pensée vivante. Le paradoxe de la musique, c'est que, faite de sonorités se succédant dans la durée, elle veut nous introduire au silence des choses hors du temps. Architecture sonore se déroulant dans le temps, elle lutte contre lui et refuse aux sons le caractère de purs événements sonores.

Le monde du drame, au contraire, est ouvert sur le temps de l'action, où volonté humaine et destin se heurtent. La musique veut nous arracher à l'emprise du temps, le drame nous y rejette, pour le vaincre dans l'action. L'antinomie du genre opéra est de prétendre les mener de front : le plus souvent, lyrisme et drame tour à tour y cèdent le pas l'un à l'autre ; l'*aria*, moment musical achevé, arrête la progression dramatique des récitatifs ; cela est vrai, quoiqu'il s'en défendît, de Wagner autant que du meilleur Verdi. En de très rares réussites totales, les éléments musicaux et scéniques progressent vraiment de pair : mais alors c'est moins sur la scène un drame qu'une liturgie mythique, le mythe étant la vision du monde avant la conscience, avant le temps, soit que la musique y puise sa propre essence (*Orfeo* de Monteverdi dont la construction est un miracle d'intelligence des lois lyriques), soit qu'elle exprime la pure spontanéité, intemporelle, du désir *(Don Giovanni* et *Pelléas)*.

Que devient ce problème dans le langage musical contemporain ? Dans les tentatives de renouveler le genre, on reconnaît plusieurs directions : certains, non des moindres, s'en tiennent à une succession d'airs, chœurs, etc., formes musicales constituées, et renoncent délibérément à la continuité dramatique ; plus subtilement, A. Roussel avait repris la formule de l'opéra-ballet avec *Padmovâti* (que l'on espère revoir à l'Opéra). Par contre A. Berg construit *Wezzeck* suivant les normes proprement musicales, en remaniant l'architecture du drame de Büchner : solution extrême où l'élément dramatique se manifeste en de savantes ruptures de la forme musicale (M. Leibowitz a écrit sur ces « ruptures » des notes pénétrantes). D'immenses possibilités s'ouvrent enfin avec la musique concrète, qui restitue au fait musical, sur un certain plan, son caractère de phénomène sonore intégré au monde des choses. En fait le problème ne se pose qu'*à partir* de la réponse que le compositeur donne aux problèmes musicaux en général, du choix de son écriture, de son langage. Et c'est précisément la crise de langage qui bouleverse notre conception de l'art musical, en même temps que l'actualité de la notion de temps dans la réflexion philosophique, qui nous donne aujourd'hui une conscience plus aiguë et plus claire des exigences et des difficultés esthétiques du drame lyrique.

Brian Martinoir.



JEANNE AU BUCHER

DE PAUL CLAUDEL ET ARTHUR HONEGGER

A L'OPÉRA

Après avoir triomphé sur la plupart des grandes scènes lyriques étrangères, voilà enfin que l'œuvre troublante et magnifique de M. Arthur Honegger trouve au palais Garnier la place où il eût été souhaitable qu'elle se révélât sous sa forme théâtrale.

. . . .

... La musique de M. Honegger découvre un tel pouvoir de suggestion, son éloquence est tellement directe, sa source si humainement naturelle qu'il semblait que les réalités et les artifices de la scène n'en pussent pas accroître la vertu. La présentation soigneuse et fervente que l'Opéra achève d'en donner ne modifie pas mon sentiment, quelques sérieux mérites qu'elle expose et multiplie, mais je me réjouis profondément du succès enthousiaste qu'elle a obtenu puisqu'il lui permettra de rallier le public du théâtre qui témoigne dans sa majorité pour le concert d'une indifférence absolue, laquelle n'a d'ailleurs pour égale que la mésestime souveraine que professent pour le théâtre les habitués des concerts.

Aux portes mêmes de la mort l'héroïne lorraine embrasse d'un dernier regard sa miraculeuse existence, dont les divers épisodes de ce tour d'horizon ont été choisis et ordonnés par M. Paul Claudel avec un goût et — pourquoi ne pas employer un mot qui n'apparaît péjoratif qu'à ceux qui ignorent la nécessité et le prix du travail — une habileté rares. Le dramaturge leur oppose, dans leur sanglante dérision, le spectacle toujours actuel de la sordidité d'esprit et des injustices partisanes.

On croit trop souvent avoir tout dit — ou du moins le principal — de M. Arthur Honegger quand on a vanté la plénitude de son vocabulaire, l'abondance de son invention, l'éclat de son écriture orchestrale, la puissante maîtrise qui lui permet de dominer aisément les grands sujets auxquels le plus souvent il se mesure. Ces qualités de « chef d'armée », pour reprendre l'expression que Romain Rolland appliquait au Vincent d'Indy de *Fervaal* et du *Chant de la cloche*, nul plus que moi n'en demeure ébloui. Mais sans doute m'émerveilleraient-elles moins si l'on ne pénétrait pas aussi tendrement auprès de leurs manifestations grandioses l'ardeur secrète d'un cœur généreux. Voilà qui, plus que tout autre don somptueux et flatteur, est proprement personnel à M. Honegger.

Le rôle de Jeanne est rempli par M[lle] Claude Nollier, que l'on avait heureusement remarquée au Français dans *l'Otage* et dans *Aimer*. Elle est noble et belle et sa voix ample se plie aux inflexions les plus touchantes. On lui a ménagé un succès très vif.

Le Frère Dominique, de M. Jean Vilar, met en lumière les qualités particulières à cet artiste estimé ; et sous le sombre habit de clerc M. Louis Arnoult confirme son autorité de comédien et de chanteur.

. . . .

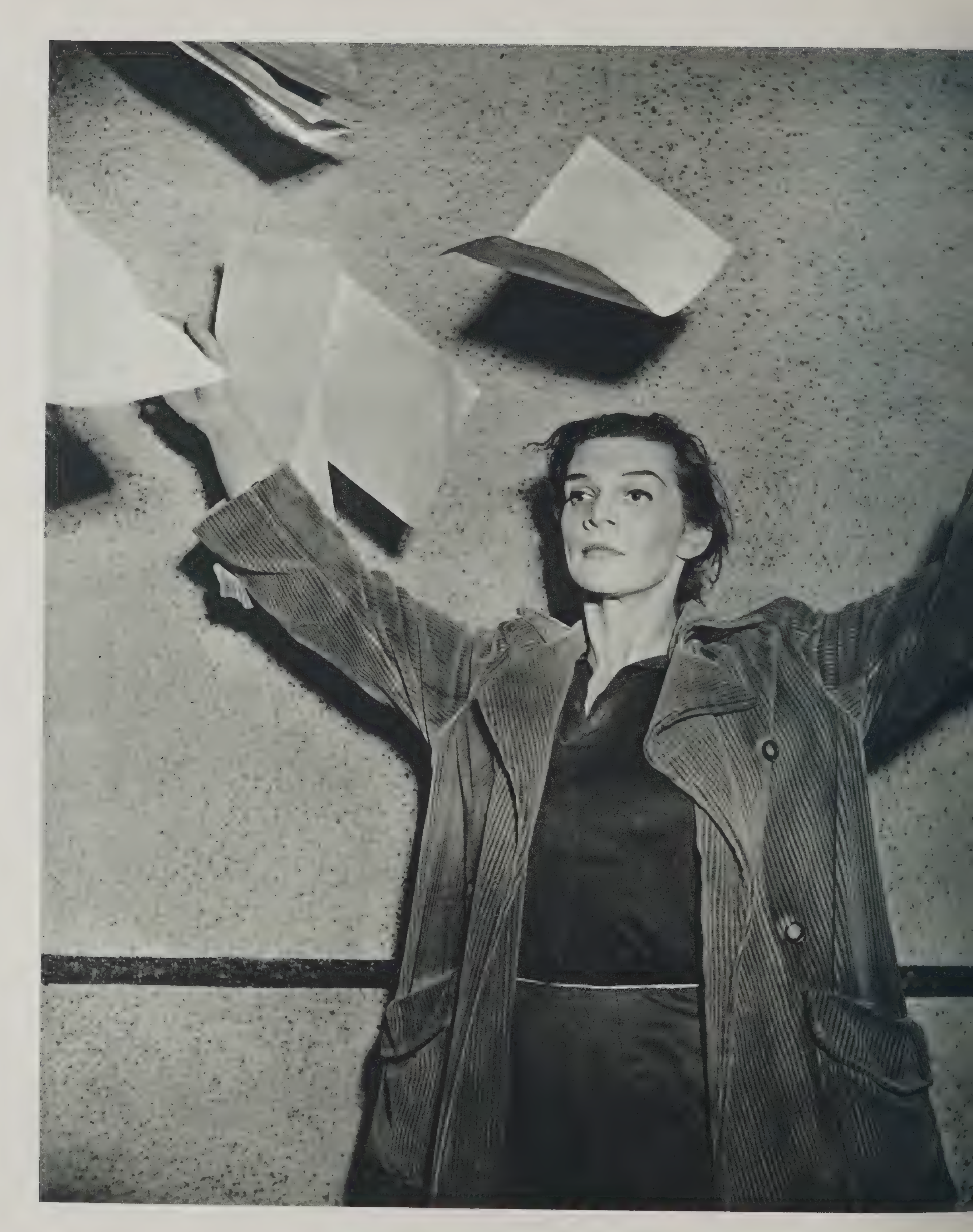
Le décor de M. Yves Bonnat est d'un impressionnant effet ; les interventions chorégraphiques, toujours opportunes, attestent l'intelligence de M. Serge Lifar, et la mise en scène de M. Jean Doat, dont la tâche était vraiment difficile, garde un équilibre parfait.

LOUIS BEYDTS.



Photographies Lipnitzki.

Claude Nollier dans le rôle de Jeanne.



Patricia Neway.

LE CONSUL

DE GIAN CARLO MENOTTI

AU THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES



Gian Carlo Menotti est un grand homme de théâtre. Je ne sais pas si *le Consul* est un poème, une tragédie, un drame, une farce, un symbole. Ou tout cela à la fois. Je sais que ce sont là trois heures de vrai théâtre, qui surprennent, émeuvent, amusent et satisfont. Le sujet le plus simple : une femme ne peut pas obtenir les papiers dont elle a besoin pour quitter un pays totalitaire, et elle se suicide. Et sur ce thème Gian Carlo Menotti a construit une pièce fertile en rebondissements et en surprises, passionnante comme un film policier et illuminée de sombres éclairs à la Steinbeck. »

MARCEL ACHARD.



Les tragiques égarements dont rien encore ne nous a consolés et dont tout nous permet, hélas! d'appréhender le féroce retour de ce déchaînement sordidement obstiné des instincts les plus bas et les plus cruels qu'ont tour à tour entretenus la misère de la défaite et l'enivrement de la victoire, le drame musical de M. Gian Carlo Menotti, qui vient d'être représenté sur la scène du théâtre des Champs-Elysées, ressuscite à nos yeux l'hallucinante image.

. . . .

Ce qui reste surprenant dans la partition du *Consul*, c'est cette union quasi miraculeuse et le caractère définitif qu'elle affiche, cette sorte d'anastomose constante du drame et du langage sonore, que celui-ci soit confié aux voix ou à l'orchestre. Bien qu'on y compte à peine trente instrumentistes (vous me direz qu'il n'y a que trente-deux musiciens dans *Ariane à Naxos*), l'effet est d'une plénitude exemplaire, parfois même d'une ingénieuse nouveauté, et l'on ne déplore pas plus de monotonie que de surcharge. En dépit des couleurs souvent violentes — et sans doute aussi parce que l'écriture harmonique, bien qu'elle ne répugne pas à utiliser les formules éprouvées, ne s'empêtre d'aucune lourdeur — la voix « passe » toujours et pas un mot n'est perdu, ce qui toutefois ne console qu'à demi de n'en comprendre aucun les spectateurs qui ne parlent pas l'anglais.

On devine que M. Menotti a lui-même réglé, pour *le Consul*, une mise en scène saisissante. Que d'imagination, d'adresse, et quelle abondance dans cette simplicité de moyens ! Tout cela vous laisse ravi et confondu.



Au premier rang des interprètes réunis par les soins de l'auteur brille souverainement Mme Patricia Neway, dont le rôle écrasant (l'écriture vocale en est redoutable plus par la tension dramatique qu'elle implique que par la tessiture) exalte et magnifie les bouleversantes qualités. Auprès d'elle on retrouve Mme Maria Powers, qui fut, voilà deux ans, l'admirable créatrice du *Médium*, une cantatrice d'une rare autorité. Parmi les hommes, j'ai surtout apprécié la belle voix de M. Léon Lishner et la spirituelle fantaisie de M. Norman Kelley. Mmes Marlo, Paradiso et Warren, MM. David Aiken et Monachino s'acquittent fort bien de leur tâche ; mais j'ai très peu goûté Mlle Gloria Lane, qui alourdit d'une fâcheuse nostalgie wagnérienne le séduisant aspect qu'elle prête à la dactylographie consulaire.

L. B.

Photographies Lipnitzki.

La Société d'Histoire du Théâtre

« Le but du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice et aux époques successives leur forme et leur physionomie. »

Shakespeare. (*Hamlet*, III, 2.)

CONTINUITÉ DU THÉATRE

La connaissance ne s'acquiert que par expérience : par pratique. La connaissance dramatique doit se baser sur des documents authentiques, ayant une valeur historique et théâtrale. *A cette tâche, des savants, des érudits et des « chercheurs » se sont consacrés, et ceux aussi qui collaborent à la création théâtrale, à son mystère : poètes, directeurs, régisseurs, comédiens, décorateurs, musiciens, costumiers, machinistes... Le spectateur y a sa place : il est un élément essentiel de cette communion.*

La Société d'histoire du théâtre *a pour but la connaissance et la divulgation de l'expérience et de la pratique du théâtre.*

Par sa revue trimestrielle ;
— ses publications, ses émissions radiophoniques hebdomadaires ;
— ses entretiens et débats publics en Sorbonne ;
— par le Centre de recherches, de documentation et d'information dont elle a posé les premières fondations et dont le butin s'augmente et se coordonne chaque jour,

La Société d'Histoire du Théâtre

est le lieu de rencontre et d'échanges entre l'homme de bibliothèque, l'archiviste, le collectionneur, le critique, l'esthéticien, le sociologue, l'amateur et l'homme de la scène.

Renseigner, susciter, inspirer, aider à mieux discerner les lois du théâtre, en s'appuyant sur la connaissance du passé.

Rechercher, recueillir, conserver et classer les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société.

Voilà pourquoi nous disons à tous :
« Soyez des nôtres.
» Sous le signe de la « sirène au miroir » du Ballet de la reine, *créé par Beaujoyeulx, aidez-nous à la défense et à l'illustration du théâtre dans le monde. »*

Louis Jouvet.

Fondée par Auguste Rondel, a qui l'on doit l'une des plus riches bibliothèques théatrales du monde, honorée du patronage et de l'appui de la direction générale des Arts et des Lettres, de l'Institut de la recherche scientifique et de la direction générale des Relations culturelles du ministère des Affaires étrangères, la Société d'histoire du théatre a son siège social 53, rue Saint-Dominique, Paris (7e).

Pour tous renseignements ou pour demande d'adhésion, veuillez écrire a cette adresse ou téléphoner a Gob. 46-55. Cotisation annuelle minimum : 1.000 francs. C. C. P. Paris 1699-87.

TABLE DES MATIÈRES

LE PRÉSENT OUVRAGE
ÉDITÉ PAR
« LES PUBLICATIONS DE FRANCE »
A ÉTÉ CONÇU ET COMPOSÉ PAR GILLES QUÉANT
MIS EN PAGES PAR MARIE PELLÉ
ET RÉALISÉ
SOUS LA DIRECTION ARTISTIQUE DE ROGER BASCHET
AVEC LA COLLABORATION TECHNIQUE DE MAURICE MOUCHOT
IL A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE BOBIGNY
LE 10 SEPTEMBRE 1951

Dépôt légal nº 172.

